UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: **Margit Weiss**

TITLE OF THESIS: **Der Traum von der Geliebten: Äußere und innere Bauform, Erzählweise und stofflicher Gehalt in Werken von Novalis, E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe und Nerval.**

DEGREE: **Doctor of Philosophy**

YEAR THIS DEGREE GRANTED: **SPRING, 1995**

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatsoever without the author's prior written

UNIVERSITY OF ALBERTA

Der Traum von der Geliebten: Äußere und innere Bauform, Erzählweise und stofflicher Gehalt in Werken von Novalis, E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe und Nerval

BY

MARGIT WEISS

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of **DOCTOR OF PHILOSOPHY.**

DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1995

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommended to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled **Der Traum von der Geliebten: Äußere und innere Bauform, Erzählweise und stofflicher Gehalt in Werken von Novalis, E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe und Nerval** submitted by **MARGIT WEISS** in partial fulfillemnt of the requirements for the degree of **DOCTOR OF PHILOSOPHY**.

U. Margolin

E.D. Blodgett, Chair

Dated 23-1-1995

Siegfried Weiss, Michael, Johannes und Christoph

gewidmet

Ich möchte besonders Herrn Professor Milan V. Dimic, Herrn Professor Gerwin Marahrens, Herrn Professor Uri Margolin, Herrn Professor Raleigh Whitinger und Herrn Professor Gerald Gillespie (Stanford University) meinen Dank aussprechen.

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Dissertation wird der Traum von der Geliebten in vier Dichtungen von Novalis, E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe und Gérard de Nerval beschrieben. Das Gedankengut der Romantik sowie die Persönlichkeit und Lebenserfahrung der Dichter haben zu der Auffassung des Traumgeschehens beigetragen, das in ihren Werken geschildert wurde. Unter Berücksichtigung der religiösen, psychologischen und philosophischen Wahrnehmungen derselben wird am Ende der Arbeit ein Vergleich der Träume durchgeführt. Während in dem **Roman Heinrich von Ofterdingen** der Held sich in seinen Träumen nach einem auf Erden unerreichbaren Ideal sehnt, durchziehen als Folge der "Elixiere", Angstvisionen und Alpträume die gesamte Dichtung von E.T.A. Hoffmann. In der Erzählung **Ligeia** ereignen sich "Halluzinationen" und "Opium-Träume", in denen eine dem Bereich der Erinnerung angehörende Geliebte ersteht. Im Unterschied zu diesen Werken entfalten sich in dem Roman **Aurélia** die Visionen und Träume eines Geisteskranken, die aus seinem Leiden und aus der Angst vor dem Verlust einer glorifizierten Frau hervorgegangen sind, die jedoch nicht mehr unter den Lebenden weilt.

Im Rahmen der "äußeren Bauform" vereinen sich die Bestandteile der "inneren" Struktur und der "Erzählweise", um mit dem "stofflichen Gehalt" zu verschmelzen, aus dessen Kern der "Traum von der Geliebten" hervorgeht.

ABSTRACT

This thesis discusses the dream of the beloved as it occurs in four works by Novalis, E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe and Gérard de Nerval. The thoughts and beliefs as well as the personalities and lives of the romantic poets have contributed to the perception of the dreams expressed in their works. In consideration of the different religious positions, the psychological makeup and the philosophy of the writers, a comparison of the dreams will be made at the end of this study. While in the novel **Heinrich von Ofterdingen** the hero yearns in his dreams for an unattainable ideal, Medardus in Hoffmann's work **Die Elixiere des Teufels** is possessed by nightmares and anxieties due to a curse and "the devil's elixir". The tale **Ligeia** unfolds hallucinations and visions "engendered" by "opium" in which the beloved arises from the realm of memory. In Nerval's story **Aurélia** a mentally disturbed narrator experiences visions and dreams due to his suffering and the loss of an idealized woman who is no longer alive.

Within the macro structure of the above works, the micro structure unites with the narration and all melt into one another in the thematic content, out of which the dream of the beloved emerges.

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel I

EINLEITUNG 1

A. Die "äußere Bauform" 4

a) "Titel und Vorwort" 4

b) "Untertitel" 5

c) "Vorwort" oder "Geleitwort" 7

d) "Äußere Teile" 7

e) "Abschließende Vorausdeutung " 7

B. Die "innere Bauform" und die "Erzählweise" 8

a) "Rückwendungen" 10

- "Aufbauende Rückwendung" und
- "auflösende Rückwendung" 10

b) "Rückblick" 11

c) "zukunftsungewisse Vorausdeutungen" . . 12

d) "Wiederholung" und "Wiederkehr" 14

e) "Abschließende Vorausdeutung" 17

C. Der "stoffliche Gehalt"

Der Traum von der Geliebten 18

a) Die Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung . 19

b) "Psychologische" Erkenntnisse 32

c) Das "Phänomen der Liebe" 38

- Anmerkung 45

Kapitel II

A. DIE ÄUSSERE BAUFORM 46

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen.** 46

A. Die "äußere Bauform" 50

a) "Titel" 51

b) "Untertitel" 53

c) "Vorwort" 56

d) "Äußere Teile" 58

e) "Abschließende Vorausdeutung" 60

f) "Paralipomena" 61

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels.** 62

A. Die "äußere Bauform" 68

a) "Titel" 68

b) "Untertitel". 70

c) "Vorwort" 74

d) "Äußere Teile" 78

e) "Abschließende Vorausdeutung" 79

f) "Nachtrag des Bruders Spiridion, Bibliothekar des Capuzinerklosters zu B." 80

3) Die Erzählung **Ligeia.** 82

A. Die "äußere Bauform" 89

a) "Titel" 89

b) "Vorwort" 93

c) "Äußere Teile" 96

d) "Abschließende Vorausdeutung" 99

4) Der Roman **Aurélia.** 100

A. Die "äußere Bauform" 108

a) "Titel" 108

b) "Vorwort" 113

c) "Äußere Teile" 114

d) "Abschließende Vorausdeutung" 117

- Anmerkung 118

Kapitel III

B. DIE INNERE BAUFORM 119

a) Die "Rückwendungen" 119

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen** 120

- "Aufbauende Rückwendung" und 120
- "auflösende Rückwenung" 124

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels** **126**

- "Aufbauende Rückwendung" und 127
- "auflösende Rückwendung" 132

3) Die Erzählung **Ligeia** 135

- "Aufbauende Rückwendung" und 135
- "auflösende Rückwendung" 138

4) Der Roman **Aurélia** 140

- "Aufbauende Rückwendung" und 140
- "auflösende Rückwendung" 143

b) Der "Rückblick" 146

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen** 147

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels** 151

3) Die Erzählungung **Ligeia** 160

4) Der Roman **Aurélia** 169

c) Die "ungewissen Vorausdeutungen" . . . 175

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen** . . . 177

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels** . . . 184

3) Die Erzählung **Ligeia** 190

4) Der Roman **Aurélia** 196

d) Die "Wiederholung" und die "Wiederkehr" 205

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen** . . . 206

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels** . . . 218

3) Die Erzählung **Ligeia** 228

4) Der Roman **Aurélia** 238

e) Die "abschließende Vorausdeutung" . . . 248

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen** . . . 249

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels** . . . 253

3) Die Erzählung **Ligeia** 261

4) Der Roman **Aurélia** 266

- Anmerkung

Kapitel IV

C. DER STOFFLICHE GEHALT 267

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen**

Der Traum von der Geliebten 269

a) Die Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung . 275

b) "Psychologische" Erkenntnisse 282

c) Das "Phänon der Liebe" und der "Ringschluß" 286

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels**

Der Traum von der Geliebten 292

a) Die Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung . 299

b) "Psychologische" Erkenntnisse 302

c) Das "Phänomen der Liebe" und der "Ringschluß" 310

3) Die Erzählung **Ligeia**

Der Traum von der Geliebten 315

a) Die Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung . 324

b) "Psychologische" Erkenntnisse 328

c) Das "Phänomen der Liebe" und der "Ringschluß" 334

4) Der Roman **Aurélia**

Der Traum von der Geliebten 338

a) Die Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung . 355

b) "Psychologische Erkenntnisse" 359

c) Das "Phänomen der Liebe" und der "Ringschluß" 368

- Anmerkung 372

Kapitel V

SCHLUSSBETRACHTUNGEN, VERGLEICH DER DICHTER UND IHRER WERKE 374

Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten der Dichter und ihrer Werke

A. Bedeutung der "äußeren Bauform" 377

B. Bedeutung der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" 385

C. Darlegung der Einheit von "Bauform", "Erzählweise" und "stofflichem Gehalt" . . 408

BIBLIOGRAPHIE 426

KAPITEL I

EINLEITUNG

Obwohl auch viele andere Dichtungen der Romantik das Thema der im Traum erscheinenden Geliebten enthalten, habe ich die folgenden vier Werke der deutschen, amerikanischen und französischen Literatur für diese Studie gewählt: **Heinrich von Ofterdingen** (Novalis), **Die Elixiere des Teufels** (E.T.A. Hoffmann), **Ligea** (Edgar Allen Poe) und **Aurélia** (Gérard de Nerval), denn ihre äußere Bauform, ihre innerere Struktur, ihre Erzählweise und ihr stofflicher Gehalt besitzen trotz bestimmter Verschiedenheiten die größten formellen, narratologischen, gedanklichen und thematischen Ähnlichkeiten. Daher ergibt sich die Möglichkeit einer Analyse gerecht zu werden, die eine Verschmelzung von Bauform, Erzählweise und Stoff zu beweisen gedenkt.

Die Epoche der Romantik bildet einen der unbestreitbaren Höhepunkte des europäischen Geisteslebens. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden im deutschen Raum einzigartige literarische Schöpfungen, die dem geistigen Leben des Abendlandes eine neue und für mehrere Jahrzehnte gültige Prägung gaben. Dieses Zeitalter der Romantik war vom Geiste seiner Dichter und Denker geformt worden. Es waren die Jahrzehnte, in denen sich die menschliche Seele vielleicht am reinsten und vollkommensten zu erkennen gab. Um das Gedankengut und das innere Gemüt der Menschen und Völker dieser Epoche zu erneuern und zu bereichern und so die

Erfüllung des ersehnten Ideals zu erlangen, wandten sich die Dichter der Romantik auch dem Jenseits von allem Begreifbaren zu. Sie fühlten sich von dem gänzlich Ungewöhnlichen und Unbegreifbaren in abgründige Tiefen der dunklen Lebensbezirke gezogen. Um die Urquelle alles Werdens, Seins und Vergehens zu finden, mußten sie zurückschauen, in die Epochen der deutschen Klassik, des Sturm und Drang, des Barocks, der Renaissance und noch weiter bis zum Mittelalter, der wahren Zeit der christlichen Religion, ja bis zum germanischen und griechischen Mythos und sogar zur schriftlichen Überlieferung des Altertums. Unter dem Einfluß dieser mythischen und geschichtlichen Epochen, sowie der neuen Philosophie von Kant und seinen idealistischen Nachfolgern bildeten sich das persönlich-menschliche Gefühl und die künstlerische Wahrnehmung der einzelnen Poeten, mit der sie ihre Werke gestaltet haben.

Von den Poeten der romantischen Periode widmeten besonders die genannten Dichter der deutschen, amerikanischen und französischen Literatur ihre Gedanken und Gefühle der im Traum erscheinenden geliebten glorifizierten Frau, um in visionärer Anschauung mit ihr vereint zu werden. Obwohl das Phänomen des Traumes und die Gestalt der Geliebten in den hier zu analysierenden Werken deutliche Abweichungen erfahren, überwiegen doch ihre wesentlichen formellen, narratologischen und thematischen Affinitäten. Das den Dichtungen zu Grunde liegende Gedankengut, welches in der "äußeren Bauform", im "inneren Aufbau", in der "Erzählweise" und im "stofflichen

Gehalt" seinen Ausdruck findet, vereint am Ende die Bestrebungen der Poeten, die alle einem gemeinsamen Ziel entgegen gehen, der ersehnten Wiedervereinigung mit der auf Erden unerreichbaren Geliebten.

In diesem Zusammenhang scheint Roman Ingardens Erläuterung der Bewandtnis der "mannigfachen Beziehungen" (**Das literarische Kunstwerk** 29), die zwischen den "heterogenen Schichten" (28-29), die innerhalb der "Vielschichtigkeit des literarischen Werkes" bestehen (29), von ausschlaggebender Bedeutung, sowie sein Hinweis auf den sich "aus dieser Struktur . . . ergebenden Zusammenhang" (29) der zwischen diesen innerhalb der "allgemeinen Struktur" besteht (29). Es sei gerade die "Nicht-Beachtung" der Vielschichtigkeit des literarischen Werkes (29), welche eine Erforschung und "Bedandlung" vorliegender "Probleme" verhindern würde. Diese Beobachtung begründend fügt der Autor hinzu:

> So läßt sich z. B. das vieldiskutierte Problem des Unterschiedes zwischen 'Form' und 'Inhalt' (bzw. 'Gestalt' und 'Gehalt' . . .) des literarischen Kunstwerkes ohne die Berücksichtigung seines vielschichtigen Aufbaus überhaupt nicht richtig stellen, weil alle nötigen Termini vieldeutig und verschiebbar sind. (**Das literarische Kunstwerk** 29-30)

Aus dieser Darlegung ergibt sich die Folgerung, daß ohne die "Einsicht" (30) in die Beschaffenheit des "Material[s]" (30) des "literarischen Kunstwerkes" (30) und in seinen "vielschichtigen Aufbau", der "Inhalt", der "stoffliche Gehalt", nicht erkannt werden kann. Um den von Ingarden genannten Aspekten gerecht zu werden, wird sich die Gliederung dieser Dissertation in einer Reihenfolge vollziehen, die

bemüht sein wird, aus der "Form", der "Gestalt", den "Inhalt", den "stofflichen Gehalt" zu gewinnen, um das Ziel der in dieser These vorzunehmenden Analyse, zu erreichen.

A. Die "äußere Bauform"

Der "äußere Aufbau" eines dichterischen Werkes beruht auf den folgenden, u.a. von Wolfgang Kayser beschriebenen Bestandteilen eines "sprachlichen Kunstwerk[es]", die er in den nachfolgenden Zeilen erläutert:

> Den Strophen in der Lyrik . . . entsprechen in der Epik Gesänge . . . Teile, Bücher, Kapitel und durch den Druck kenntlich gemachte Abschnitte größeren oder kleineren Umfangs. (**Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft** 177)

Der Autor erklärt, daß, wenn diese " äußeren Teile zugleich Teile eines inneren Aufbaus" wären (177), so diene bereits der Titel einer Dichtung dazu, "in dem Aufnehmenden die rechte Stimmung zu schaffen" (192).

Auch Eberhard Lämmert schreibt in seinem Werk **Bauformen des Erzählens** im Zusammenhang mit der "einführende[n] Vorausdeutung" (143) über die obigen Aspekte.

a) Sich dem "Titel und Vorwort" (143) zuwendend, erklärt dieser Autor ebenfalls, daß der Erzähler durch die genannten Bestandteile der "äußeren Bauform" den Leser bereits auf die zukünftigen Vorgänge und das zu erwartende Geschehen vorbereiten würde. In Übereinstimmung mit Kayser bestätigt auch Lämmert, daß selbst bei Dichtungen, deren "Titel" lediglich einen Personennamen trage, die Nennung des Helden, sogar schon vor seiner Einführung, bedeutende Hinweise in bezug auf die "Aufschlüsselung des Geschehens, des Themas oder

des Werksinnes" (144) enthalten würde. Der Titel habe eine "vorausweisende 'Ordnungskraft' " (144), die durch einen "'ein'deutigen Hinweis", schon in den ersten Erzählphasen, "unbestimmte . . . Andeutungen" übermittelt (144), die in eine zuvor bestimmte Richtung weisen würden (**B.d.E.** 144). Sich auf die Sphäre der hauptsächlichen Person konzentrierend, nennt der Autor geographische Gegebenheiten, einen "Schauplatz", aber auch Sinn enthaltende Objekte, einen "Gegenstand", als Bestandteile des literarischen Titels (144). Lämmert erweitert die Bedeutung desselben, indem er auf die Möglichkeit einer eventuellen "allegorische[n]" (145) oder "symbolischen" Bedeutung weist (145), der er von "vornherein" richtungweisende Fähigkeiten zugesteht (145).

b) "Untertitel" hätten gleichartige Charakteristika und würden oft, über das obige Maß hinausgehend, gefestigte Andeutungen des "Kernmotivs" darstellen (145), deren Wirkung sich als "höchst eindringlich" erweise (145).

In diesem Zusammenhang gibt Gérard Genette in seinem Buch **Seuils** eine zusätzliche Erklärung, die als Ergänzung der bisherigen Ausführung verstanden werden sollte.

a) Im Hinblick auf den "Titel" schreibt dieser Autor: "Le titre, c'est bien connu, est le 'nom' du livre, et comme tel il sert à le nommer, c'est-à dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion" (**Seuils** 76). Sich dem "Titel" als Bestandteil der "äußeren Bauform" zuwendend, erweitert Genette seine Darlegung, indem er erläutert: "L'identification est, dans la pratique, la plus

importante fonction du titre, qui pourrait à la rigueur se passer de toutes les autres" (77). Neben der Aufgabe der Identifizierung einer Dichtung versehe ein "titre thématique" eine "Analyse" der literarischen Werke (78), von denen: "chacun d'eux appelle une analyse sémantique singulière, où la part de l'interprétation du texte n'est pas mince" (78). Es gäbe "Titel, die das "Thema" (78) oder das "Kernmotiv" einer Dichtung direkt nennen würden (78), manchmal sogar bis zum Punkt der "Auflösung" (78), andere hingegen würden sich auf ein "zentrales" Objekt beziehen (79) und "sans détour . . . le thème ou l'objet central de l'oeuvre" andeuten (78), wogegen andere wieder "constitutivement symbolique" (79), den "metaphorischen Typus" darstellend (79), ein Objekt bezeichnen würden, um seine sinnbildliche Signifikanz hervorzurufen (79). Genette warnt jedoch vor einer möglichen, im "Titel" enthaltenen Ambiguität, die "ouverte à l'interprétation" (80), einen "Doppelsinn" (80), der Formulierung der Titelangabe verschleiern könne (80).

b) Auch den "Untertitel" bedenkt Genette mit einer zusätzliche Erläuterung (**Seuils** 81), wenn er schreibt "Je n'ai envisagé ici que des titres simples, sans sous-titre. Mais, en cas de titre double (doublement thématique), chaque élément peut jouer sa partie" (81). In Werken der klassischen Literatur habe der Titel im allgemeinen den Namen des Helden genannt, während der Untertitel zur Erläuterung des Themas verwandt wurde (81). Auch heute diene dieser dazu, "auf mehr oder minder feinsinnige Art" (81) das Thema "symbolisch"

anzudeuten (81).

c) Auf das Werk **Bauformen des Erzählens** zurückkommend, sollen nun zuerst die "zukunftsgewissen Vorausdeutungen" erwähnt werden, die als "Vorwort" (143) oder "Geleitwort" bezeichnet (148) besonders wichtige Elemente der "äußeren Bauform" darstellen und deren Vorhandensein einer "allgemeinen Funktion der Identifizierung" einer Dichtung entsprechen würde (144). Nach Lämmert ergeben die obigen Bestandteile der "äußeren Bauform", einen "Überblick", der den "Ablauf" der Ereignisse in ihren "Hauptmomenten, den Charakter des Helden in seinen Hauptzügen und meist . . . den glücklichen oder tragischen Ausgang des Geschehens mitteilt" (148), um zu beweisen, daß "'Verheißung' bedeutender Handlungsphasen und 'Rechtfertigung' des Ganzen" ihr "spezielles Anliegen" ist (**B.d.E.** 148).

d) Laut Kayser sind die äußeren "Teile" eines dichterischen Werkes "durch den Druck kenntlich gemachte Abschnitte größeren oder kleineren Umfangs" (**Das sprachliche Kunstwerk** 177), deren Signifikanz im zweiten und dritten Kapitel der These erörtert werden soll.

e) In diesem Zusammenhang werden hier nur die für eine weitere Analyse der vorliegenden Werke wichtigsten Arten der "äußerlich" erkennbaren, "abschließende[n] Vorausdeutung" genannt (**B.d.E.** 153), da deren Eigenschaften und folgenschwere Funktion im Rahmen der "inneren Bauform", der "Erzählweise" und dem "stofflichen Gehalt", im weiteren ausführlich erörtert werden. Den "meist aus dem "'Fehlen' solcher Vorausdeutungen"

hervorgehenden "offenen Ausgängen" (153) stehen die ein Werk beschließenden "Erzählschlüsse" (157) antithetisch gegenüber, zumal wenn diese eine Vorausdeutung der "Erfüllung" enthalten (162). "Ringschlüsse", die am Ende der "Erzählung[en]" eine "definitive Zukunftswendung" herbeiführen (162), werden im Rahmen der "inneren Bauform", der "Erzählweise" und dem "stofflichen Gehalt" aller hier zu analysierenden Dichtungen, ihre entscheidende Wirkung entfalten und sollen im anschließenden Teil "B" der Einführung und den nachfolgenden Kapiteln erneut erörtert werden.

B. Die "innere Bauform" und die "Erzählweise"

Um die Bedeutung und die Funktion der Bestandteile der "inneren Bauform" und deren Anwendung in den einzelnen Erzählwerken zu erklären, bediene ich mich hauptsächlich der Ausführungen in Lämmerts Buch **Bauformen des Erzählens**. Obwohl auch neuere Ausführungen anderer Theoretiker zu Rate gezogen werden, da diese als Ergänzung und zusätzliche Informationsquelle ihren eigenen Wert besitzen, so ist doch das obige Werk einstweilig für eine Analyse der "Bauform", der "Erzählweise" und des "stofflichen Gehalts" der vorliegenden Dichtungen am besten geeignet. Dieser Autor erläutert "die Bewältigung der Geschichte" (**B.d.E.** 32), die als eine "Leistung des Erzählers" anzusehen sei (32), in deren Verlauf ein Dichter, die "Verkleidung seiner künstlerischen Absichten" in eine "Ereignisfolge . . . der Zeit" kleide (32), um im "Zuge des Erzählens" (32) sein Werk zu gestalten (32). In diesem Sinne erhalten die beim Erzählen auf verschiedene Art

und Weise "'verzerrt' . . . oder gar 'aufgehoben[en]'" Bauformen (32) erst durch die Auflösung der "monotone[n] Sukzession der erzählten Zeit" ihren "Umriß" (32), wobei die "Verzerrung" der Erzählfolge, sich aus dem unaufhörlich ändernden Verhältnis von "erzählter Zeit und Erzählzeit" ergebe (32).

Eine "andere, ebenso entscheidende" Grundbedingung für die "Bauform des Erzählens" (243), sei die "phasenartige Entfaltung . . . der Geschichte im Erzählvorgang" (243). Der Autor beschreibt, ein an Sigmund Freud erinnerndes "'zeitliche[s]' Gefüge" (**Sigmund Freud: Studienausgabe Band 2. Die Traumdeutung** 312), das er "Zeitgerüst des Erzählwerks" nennt (**B.d.E.** 243), in dem sich "Erzählgegenstand" und "Erzählvorgang" aufeinander beziehen würden (243). Das Zusammentreffen aller Phasen vollziehe sich in der "Synchronisierung" der Zeitebenen (102), in deren Bereich die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft "einander eigentümlich durchdringen" (100), um das "Jetzt" der Gegenwart (100), aus dem "Besonderen" ins "Allgemeine" zu erheben (100). Nach Lämmert öffnet besagtes "'Zeitgerüst'" (243), den "Blick auf die Kontur des Einzelwerks und ebenso auf typische Bauelemente des Erzählens und ihre Verknüpfung im Gesamtvorgang" (243). In der sich horizontal entfaltenden Geschichte (243) könnten bestimmte "Einzelphänomene der außerlinearen Vorgangsbildung" unterschieden werden (243). Diese werden als "Rück- und Vorverweise und . . . die Personenrede" bezeichnet (243), durch deren Beobachtung eine planmäßige Erschließung der

jeweiligen Beziehungen hervor gehe, die "zwischen einzelnen Symbolen, Leit- und Begleitmotiven, . . . allegorischen Bildern und dem eigentlichen Erzählvorgang bestehe" (244). Im Sinne des Autors, kann den einzelnen Erzählgliedern, auch eine strukturelle und narratologische Bedeutung zugesprochen werden, deren wichtigste Aspekte in chronologischer Reihenfolge, in der anschließenden Ausführung erläutert werden:

a) Die "Rückwendung",
b) der "Rückblick",
c) die "ungewisse Vorausdeutung",
d) die "Wiederholung" und die "Wiedererscheinung" sowie
e) der "Erzählungs-Abschluß".

a) Die "Rückwendung"

Eberhard Lämmert erklärt, daß "Rückwendungen . . . in der Regel 'untergeordnete' Bestandteile der Gegenwartshandlung" sind (**B.d.E.** 101). Ein Erzähler verlasse also die Sphäre der "Gegenwart" keineswegs, sondern würde diese durch die Einbeziehung der Vergangenheit ausweiten und dem Leser verständlich machen (101-102). Der Autor unterscheidet zwei Arten der Rückwendung, nämlich:

- Die "aufbauende Rückwendung" und
- die "auflösende Rückwendung", die er wie folgt beschreibt:

Mittels der "aufbauenden Rückwendung" führe der Erzähler die Vergangenheit in die Gegenwart ein, wodurch diese als deren Folge erkannt werde. Auf Grund dieser Gegebenheit entfalte sich im Handlungsverlauf eine in die Zukunft weisende Wirkung der "Erinnerung", deren überzeitliche Beständigkeit

diesem Phänomen seine eigene Prägung zu geben vermöge. Im Gedanken an besagtes "Zeitgerüst" betont Lämmert dessen Funktion, die sich offenbare, wenn eine " 'Person der Handlung' berichtend oder erinnernd solche Bausteine zusammenträgt" (105), um in "deren Auswählen, Raffen und Ordnen" (105), gleich hier den "Eindruck der Notwendigkeit und Bedeutsamkeit für die weitere Handlung" zu erwecken (105).

Der "aufbauenden Rückwendung" steht die "auflösende Rückwendung" als Gegenstück entgegen. Diese bereite, infolge ihrer Stellung innerhalb der Dichtung, das Ende der Geschichte vor (108). Neben seiner kompositorischen Bedeutung führe dieser Erzählgegenstand noch eine sinngemäße Funktion aus, welche "durch die Aufdeckung bisher ungekannter Ereignisse . . . oder durch die Aufklärung eines . . . in der Erzählung noch rätselhaft gebliebenen Geschehens" (108) die "Knoten der Handlung" auflösen oder noch nachträglich "begreiflich" machen würde (108). In diesem Sinne verursachen die "aufbauenden" und die "auflösenden Rückwendungen" eine "Wechselwirkung" zwischen "Inhalt" und "Erzählweise" (111), wodurch "Spannung" erzeugt werde (111), welche die Aufmerksamkeit des Lesers erwecken und fesseln würde. Vom kompositorischen Standpunkt aus gesehen diene der "Stellenwert" der "aufbauenden Rückwendung" der "Exposition" eines Werkes (111), während die "auflösende Rückwendung", ihrer Stellung entsprechend, die "Auflösung der Handlung" (111) innerhalb einer Dichtung einleiten würde.

b) Der "Rückblick"

Eberhard Lämmert bezeichnet den "Rückblick" als den wichtigsten Bestandteil innerhalb eines Werkes, denn dieser vergegenwärtige an "entscheidendem Punkt der Erzählung mit einem Blick die Summe eines vergangenen Lebens" (**B.d.E.** 129). Diese bedeute die Gegenwart (129), die auf Grund aller vorherigen Ereignisse zu einem einzigen Zeitpunkt im "Rückblick" erkannt werde. Der Autor beschränkt sich daher, auf die Höhepunkte des "erinnernd[en]" Rückblicks (131), die in den jeweiligen Dichtungen geschildert werden. Auf Grund der sinngemäßen, strukturellen und narratologischen Signifikanz des obigen Elementes der "Bauform" und der "Erzählweise" scheint dann die "Vergangenheit im Rückblick nicht . . . 'außer' der Gegenwart Gegenstand des Erzählens" zu sein (136), denn dem "Erinnernden" gehe es nicht darum, "Vorgänge der Vergangenheit dem Gegenwartserlebnis beizufügen" (136), sondern vielmehr dessen Blick zu öffnen (136), um die "überzeitlichen 'Wirkungen' " derselben zu enthüllen (136). Daher habe auch der "Rückblick" keine "retardierende" Wirkung (137), sondern bedeute eine Voranbewegung der Haupthandlung, deren "Gipfelpunkte" er durch "zeitlose Reflexionen" auszeichnen würde (137).

Diese Gegebenheit erläuternd, spricht der Autor von der "Funktion der . . . Rückwendungen" (138), die schon durch ihre "regelhafte Stellung . . . deutlich vorgegeben" (138) eine "Abhängigkeit" zum "Aufbau und zum Grad der Erzählspannung" in Erscheinung treten lassen (138).

c) Die "zukunftsungewissen Vorausdeutungen"

Vom Phänomen der "Rückwendungen" zum Wesen der "zukunftsungewissen Vorausdeutungen" übergehend, findet eine von Paul Ricoeur beschriebene Einheit der Zeit, besondere Beachtung (**Temps et Récit** 27). Dieser Autor spricht von einem bereits existierenden "Bild", welches "grâce à une attente présente", dem Ereignis vorangehe (27). Diesen abstrakten Vorgang erläuterd, schreibt Ricoeur:

> L'attente est ainsi l'analogue de la mémoire. Elle consiste en une image qui existe déjà, en ce sens qu'elle précède l'événement qui n'est pas encore . . . mais cette image n'est pas une empreinte laissée par les choses passées, mais un 'signe' et une 'cause' des choses futures qui sont ainsi anticipées, pré-perçues, annoncées, prédites, . . . d'avance . . . (27).

Wenn schon durch die obige Aussage ein Zusammenhang, der zwischen der Gegenwart, der Vergangenheit und dem "Vorgefühl" der Zukunft besteht, angedeutet wurde, so weist der Autor außerdem auf eine von der menschlichen Seele empfundene Gleichartigkeit der Zeit, die einem "triple présent" zu entsprechen scheint (27). Dieses Phänomen wird im dritten Kapitel im Zusammenhang mit den "ungewissen Vorausdeutungen" (**B.d.E.** 175) erneut aufgegriffen werden.

Lämmert betrachtet die "zukunftsungewissen Vorausdeutungen" vorwiegend (**B.d.E.** 175) als einen Teil des "Erzählgegenstandes" (176) und glaubt in Zukunftsträumen handelnder Personen einen über die Gegenwartshandlung hinausreichenden Charakter zu erkennen, wodurch eine "dynamische Voran-Bewegung" erzeugt werde (176). Der Glaube an mögliche "Einsicht" in eine "'vorbestimmte' Zukunft" (176) offenbare sich in der "Deutung von Träumen" (176), "Zeichen"

und "'untrüglichen' Ahnungen, die in . . . Weissagung durch Menschenmund" verkündet würden (177). Die "'Vorbedeutung künftiger Geschicke'" wäre das ausdrückliche Anliegen" der in Visionen übermittelten "Vorausdeutungen" (178). Da jedoch "wahre Vorsehung . . . 'Gottes Sache'" bleibe, bediene sich die Dichtung "bestimmter Mittel" (177), um Vorausdeutungen zu beglaubigen. Einzelne Darbietungsregeln bedeuten, daß, wenn "bestimmte Ahnungen oder Prophetien vor wichtigen Handlungsphasen" wiederkehren (182), sich mit jedem "Eintreffen einer Vorausdeutung" das Vertrauen des Lesers zu diesem "Ritus von Weissagung und Erfüllung" vermehre, um bei wiederholten "Prophezeiungen 'eines' Ereignisses" gleichzeitig die "Zukunftserwartung" des Lesers zu verstärken (182). Im Gedanken an die sinngemäße Bedeutung der "zukunftsungewissen Vorausdeutungen" spricht der Autor von einem "Widerspiel", der auf dem "Traumerlebnis" beruhenden "Zukunftseinsicht" (177) und der "Zukunftsgestaltung" (177), die als Folge der "Einsicht" anzusehen wäre (177).

d) Die "Wiederholung" und die "Wiederkehr"

Eberhard Lämmert deutet im Rahmen der "Beglaubigung zukunftsungewisser Vorausdeutungen" (**B.d.E.** 179) auf das Phänomen der "Wiederholung" (182), welches innerhalb des Handlungsvorgangs eines der wichtigsten Erzählglieder der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" darstellt (182). Auch Genette widmet dem Phänomen der Wiederholung besondere Aufmerksamkeit, indem er dieses mit einer genauen Definition versieht. Dieser Autor beschreibt ein System von Beziehungen,

das er, auf die einfachste Formel reduzierend, als "événement répété ou non, énoncé répété ou non" bezeichnet (**Figures III** 146). Er erklärt: "La 'répétition' est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en concerver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe, et qui est une abstraction" (145). Diesem Zitat zur Folge, handelt es sich hier um eine "Idee", die sich heraus-kristallisiert, damit letztlich das "Gemeinte" übrig bleibt, dessen Sinn und Bedeutung durch die "Wiederholung" offenbar werde (145). Mieke Ball weist in einer analogen Ausführung ebenfalls auf die Bedeutung der "Wiederholung", schreibt dieser aber weniger eine "Kristallisation" der abstrakten "Idee" zu als vielmehr einer Veränderung des "Schwerpunkts" der Begebenheit, wenn sie erklärt:

> The repetition of a previously described event usually serves to change, or add to, the emphasis on the meaning of that event. The same event is presented as more, or less . . . important then we had previously believed it to be. It is thus both 'identical' and 'different': the facts are the same, but their meaning has changed. The past receives a different significance. **(Narratology: Introduction to the Theory of Narrative** 61).

Nicht der so wichtige gedankliche Erkenntnisprozeß wird hier betont, sondern der unterschiedliche Sinn der sich wiederholenden Ereignisse. Auch der Aspekt der Vergangenheit erscheint in einem anderen Licht, das nun lediglich eine verminderte "Zuverlässigkeit" zu beleuchten scheint. Lämmert hingegen nimmt in der sich wiederholenden "Erinnerung" der handelnden Personen (182) eine "poetische Beglaubigung" wahr

(182), die einem "Rückblick" gleich, die Wirkung der "ungewissen Vorausdeutung" verstärke und belebe, um diese in die Zukunft zu entwerfen. Durch diese Art der Beglaubigung erhalte die Erwartung des Lesers noch eine besondere Genugtuung, nehme doch dieser vom besagten Zeitpunkt an durch zusätzliche emotionale Einfühlung noch intensiver am Geschehen der Handlung teil (182). Im Hinblick auf die Interaktion der bisher erwähnten "Erzählglieder" im Handlungsvorgang unterstreicht Gerald Prince die Bedeutung der obigen Aspekte, wenn er erläutert:

> Note that the orientation of narrative can thus be - and often is - a two-way one. Narrative moves back and forth from a beginning to an end which condition each other . . . Note also that since the end frequently determines the beginning . . . , it is determined by it, since - from the beginning - the beginning is oriented by the (idea of the) end, . . . one could claim that the end comes at the beginning . . . (**Narratology:** 158).

Wenn auch diese Erklärung wohl hauptsächlich im Hinblick auf die "Bauform" und die "Erzählweise" einer Dichtung geschrieben wurde, so kommt ihr doch im Gedanken an das "Zeitgerüst", das Phänomen der "Wiederholung" und die später zu analysierenden "Ringschlüsse" (162) außerdem eine philosophische Bedeutung zu. Schon Sören Kierkegaard stellt in diesem Zusammenhang eine bedeutungsvolle Frage, die im dritten Kapitel im Zusammenhang mit der "Wiederkehr" von ihm selbst beantwortet wird:

> Gibt es denn also nicht eine Wiederholung? Hab ich nicht mich selbst zurückempfangen, gerade auf die Art, daß ich die Bedeutung davon zwiefältig empfinden mußte? Und was ist eine Wiederholung von irdischem Gut, welche gegen die Bestimmung des Geistes gleichgültig ist, im Vergleich mit einer solchen Wiederholung? (**Die Wiederholung: Drei**

erbauliche Reden 1843 89-90)

Bei den sich in allen oben genannten Dichtungen vollziehenden Wiedererscheinungen verstorbener geliebter Wesen handelt es sich um ein "wiederholtes ins Blickfeld-Treten", das sich im Bereich der von Kierkegaard geschilderten Sphäre der geistigen Wahrnehmung ereignet.

Im Rahmen des Phänomens der "Wiederholung" bewirken "Leitmotive" und "Symbole" auf Grund ihrer "künstlerischen Eigenmächtigkeit" (**B.d.E.** 244) in "rück- und vorausdeutender und sinnvertiefender Wirkung" (244) eine "systematische Erschließung der Zusammenhänge" (244), deren Erkenntnis für die Studie der genannten Werke von beachtenswerter Signifikanz bleiben soll. Das Wesen der verschiedenen Erzählglieder erklärend, sagt der Autor: "Sie haben ihren - oft durch Wiederholung noch markierten - 'Stellenwert' im Ablauf" (244), darüber hinaus sei auch ihre "energetische Wirkung auf die Vorgangsbildung" sowie ihre "sinnverbindende und vertiefende Tendenz" (244) von "entscheidender Bedeutung" (244).

e) Die "abschließende Vorausdeutung"

Diese schon im Zusammenhang mit der "äußeren Bauform" erwähnte "über den Schluß hinausweisende Ergänzung der Geschichte" (**E.d.E.** 153) soll nun eine auf die "innere Bauform" und die "Erzählweise" abgestimmte zusätzliche Betrachtung erfahren. Neben den "offenen Ausgängen" (153) betont Lämmert die "'lösenden' Aussagen" (153), die, ihrem "abschließenden Charakter" entsprechend (153), die "Konflikte der Vergangenheit in der Zukunft der erzählten Handlung zu einer

sinnvollen Lösung" bringen (153). Der Autor erklärt, daß "an die Stelle der Zukunftsspannung, die der einführenden Vorausdeutung zur Ausstrahlung in den Erzählverlauf verhilft" (153), hier die "'Rückbeziehung' auf . . . den Gesamtvorgang der Erzählung" tritt (153). Diese ereigne sich in einem sinnbildlich zu verstehenden "Schlußereignis" (161), das in einem "'runden' Abschluß" (160) das Ende einer Erzählung anzeige (161). In diesem Sinne führe z.B. das "wirksame Motiv" einer "Wanderung . . . des Helden" (161) vom Ende des Handlungsvorgangs "spiralig auf den Anfang" zurück (162), um "gleichzeitig . . . in eine neue Sphäre" zu münden (162), die "ohne Durchmessen des gesamten Erzählweges nicht hätte erreicht werden können" (162). Im Rahmen dieser Erkenntnis wird sich auch in der vorliegenden Studie der ideale "Zusammenhang des Gesamtvorgangs" offenbaren (163), der den obigen Werken zu eigen ist.

Lämmert sieht im Phänomen der "Ringschlüsse" eine Grundform des "Erzählungsausgangs" (163), die im Verein mit den Aspekten der "Rückwendungen", der "Vorausdeutungen", aber auch der "Wiederholungen" von besonderer Signifikanz ist, denn in den hier zu analysierenden Dichtungen wird sich mit jedem "Ring-Schluß" ein Kreis schließen, der den "stofflichen Gehalt" umgibt, um am Ende den "Aufbau", die "Erzählweise" und den Inhalt der Werke von Novalis, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval zu vereinen.

C. Der "stoffliche Gehalt"

Der Traum von der geliebten glorifizierten Frau.

a) Die Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung

Im Zusammenhang mit dem Wesen der Träume, in denen die Geliebte erscheint, bediene ich mich einer Aussage von Jacques Bousquet, weil diese im Rahmen der genannten Dichtungen ihre Gültigkeit behalten wird. Der Autor schreibt: "L'amour des rêves romantiques est amour impossible; bien-aimée perdue dans la mort" (**Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique: Essai sur la Naissance et l' Evolution des Images** 161) und fügt erläuternd hinzu:

> Dans l'immense majorité des cas, l'amour du rêve romantique se situe, pour une raison ou une autre, dans l'au-delà: au-delà de la mort, au-delà du passé, au-delà du rêve. Presque toujours la bien-aimée est, dès l'abord, perdue sans recours, et, par nécessité, l'amour ne peut être que platonique et mystique. (161)

Zu den Werken von Dante und Petrarca übergehend erklärt Bousquet: "Le cas le plus simple d'amour mystique est celui où la bien-aimée est morte. C'est déjà le cas de l'amour de Dante pour Béatrice, de Pétraque pour Laure" (161).

Im Hinblick auf das Kernmotiv des Traumes soll zuerst dessen "geistesgeschichtlicher" Zusammenhang mit den vorhergegangenen Epochen der Literatur erläutert werden. In der Einführung zum Sammelband **Traum und Träumen: Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst** heißt es:

> Über Jahrtausende ist der Traum, nicht weniger als der gestirnte Himmel, fern und verborgen in seinem Ursprung, vieldeutig in seinen Aussagen, eindeutiger in seinen Bildern, ein Anlaß des menschlichen Sich-Wunderns gewesen. Dichter haben daraus Erfahrungen der menschlichen Existenz, lange vor aller Tiefenpsychologie, abgelesen; Philosophen haben sich bemüht, über die Grenze des Bewußtseins hinaus philosophierend, seinen Existenzgehalt zu erfassen. (7)

Schon im Epos von **Gilgamesch**, dessen Entstehung auf über zwei tausend Jahre vor Christus geschätzt wird und das den Romantikern unbekannt war, spielten Träume und Visionen eine bedeutende Rolle. Der großen Freundschaft zwischen Gilgamesch und Engidu, die alle Episoden der Überlieferung verbindet (31), geht ein Traumerlebnis des Helden voraus, das von seiner Mutter, "der alles kund" war (**Das Gilgamesch-Epos** 1.5.15f.), auslegt wurde, als diese sprach:

> 'Vielleicht, Gilgamesch, wurde einer wie du
> In der Steppe geboren,
> Heranwachsen ließ das Gebirge ihn - . . .
> Du wirst ihn umarmen, ihn zu mir führen!
> Der starke Engidu ist's,
> Ein Gesell, der dem Freund aus der Not hilft! . . .
> Wie auf ein Weib hast du dich auf ihn gelegt, . . .
> . . . er aber wird dich immer wieder erretten. . . .
> (1.5.17-6.5.).

Der wahrscheinliche Ursprung des Traumes von einem geliebten Wesen, von dessen Wahrnehmung und der Nennung eines Namens sowie von der Voraussage des Todes kann schon im obigen Mythos des Altertums wahrgenommen werden. Auch eine dem Orpheusmotiv ähnliche Einkehr in die Unterwelt und eine geistigen Wiederkehr des Helden in den Bereich der Lebenden scheint auf dem Epos von **Gilgamesch** zu beruhen, während die älteste überlieferte Form des von Elisabeth Frenzel beschriebenen "Doppelgängermotiv[s]" (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 85) wohl ebenfalls in dem obigen Werk zu vermuten ist, wie einer Andeutung von Schamasch zu entnehmen ist:

> Jetzt, Freund, ist Gilgamesch gar dein leiblicher Bruder!
> Er läßt dich ruhen auf vornehmem Lager,
> Ja, auf einem Ehrenlager dich ruhen,

> Auf einem Sitz des Friedens, einem Sitz zur Linken läßt er dich hinsitzen,
> Daß die Herrscher der Erde die Füße dir küssen.
> (7.3.40-44)

Wenn schon das Sinnbild vom "Sitz des Friedens" zur "Linken" des "leiblichen Bruders" eine wahrnehmbare Ambiguität ausstrahlt, dann werden aufkommende Zweifel auch durch Stockers Aussage keineswegs zerstreut, als dieser "L'exemple le plus ancien de poésie épique" beschreibt (**Le Double: L'Homme à la Rencontre de soi-Même** 43), in dem Engidu als "réponse aux prières du peuple qui demandait à être délivré de l'oppresseur" (44) dazu erschaffen wurde, um die unguten Eigenschaften des Königs von Uruk durch sein Wesen auszugleichen (44). Doch als "Antwort auf die Gebete des Volkes" entstand ein "couple" (44), das allerdings nicht genau dem "Zwillingsmotiv" entsprechend (44): "celui du héros et de sa 'réplique' qui est posé ici" darstellt (44-45), um in Engidus "ausgleichender Natur" nach der Ermordung von "Humbaba" (45) das genaue Gegenteil zu offenbaren, denn nun: "'Ils coupent la tête de Humbaba.' Et, cette fois-ci, c'est Enkidu qui 'exhorte Gilgamesh à être impitoyable" (45). Aus dem Dualismus der menschlichen Natur hervorgehend, ersteht nun das Doppelgängermotiv, um als "l'un des 'thèmes' favoris de la poésie " (28), auch in der Literatur der Romantik, seinen Niederschlag zu finden (28).

Gaetano Benedetti und Therese Wagner erklären, daß der "Traum als Ahnung des Verborgenen" (**Traum und Träumen** 7) in der antiken Literatur einen bedeutenden Platz eingenommen

habe. Während die Inder den "flüchtigen Unwirklichkeitscharakter" des Traumes betonten (7), um so auf "das Illusionäre aller scheinbaren Wirklichkeit zu schließen" (7), wären die Griechen und Römer von "der Wirklichkeit der wachen Erfahrung" ausgegangen, um im "Sinn des Traumes" eine "zeichenhafte Offenbarung der Gottheit" zu erfahren (7), die neben der im Traum angedeuteten Wahrsagung auch mit "dem Wissen um numinose . . . Träume . . . beim Schlafen im Heiligen Raum, [dem] Tempelschlaf, empfangen wurde" (8). Joachim Latacz erinnert in seinem Artikel "Funktion des Traums in der antiken Literatur" an Platons Auffassung der Dichtkunst, deren Wesen einem "Schöpfen aus der Tiefe des Unbewußten" entsprechen würde (**Traum und Träumen** 21). Diese Erfahrung habe Platon aus der dichterischen Tradition seines Volkes erhalten, die für die Griechen mit Homer begonnen hatte (21). Der Autor weist auf einen Traum aus der **Ilias,** in dem "die Stimme der Götter" eine trügerische Vorausdeutung sandte (23) und der Sohn des Kronos:

> . . . sann, wie er
> könnte
> Ehren Achilleus und viele der Griechen am Ufer vertilgen.
> Dieser Ratschluß schien ihm zuletzt von allen der beste,
> Einen täuschenden Traum dem Sohn von Atreus zu senden;
> Und Kronides rief und sprach die geflügelten Worte:
>
> 'Eile, täuschender Traum, zu den schnellen Schiffen der
> Griechen
> Und hinein in das Zelt des Königs Agamemnon! . . .
> (2.3-11).

So "eilt[e]" der personifizierte Traum zu den Schiffen des Agamemnon, um die irreführende Botschaft zu bringen:

> Auf und höre mich nun! Ich komm' ein Bote Kronions,

> Der, zwar ferne von dir, dein waltet, dein sich erbarmet.
> Nun befiehlt er, das Heer der hauptumlockten Achaier
> Eilend zu rüsten; du wirst die Stadt . . .
> Diesmal erobern; . . . ((2.25-29).

Beachtenswert erscheint hier die Vereinigung vom eilenden "Traum", mit der eilenden "Zeit" und "Kronos", dem Gott der Zeit der griechischen Mythologie. In diesem Zusammenhang kann man nicht umhin, an Hölderlins Gedicht "Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter" zu denken, werden doch auch in diesem "Kronion", "Zeit", Schicksal, "Heilige Dämmerung", traumhaftes Erwachen und "Verkündigung" andeutungsweise vereint, wie diese Zeilen bekunden:

> Dann kenn ich dich, Kronion! dann hör ich dich,
> Den weisen Meister, welcher, wie wir, ein Sohn
> der Zeit, Gesetze gibt und, was die
> Heilige Dämmerung birgt, verkündet. (**Hölderlin Gedichte** 25-28)

Latacz verbindet das "Urbild der Dichtung", Homers Werke (21), mit "der Behandlung des poetischen Gestaltungsmittels 'Traum'" (21) und erklärt, daß die nachfolgenden Dichter noch unter dem Einfluß der homerischen "Traumbehandlung" standen (21).

In dem Artikel "Der Traum in der Bibel" schreibt Klaus Seybold, daß im "biblisch überlieferten Traum" (**Traum und Träumen** 32) "Begegnungen mit der göttlichen Welt" vermittelt würden (33) oder der Träumende "zumindest mit numinosen Realitäten (etwa Dämonen) in Berührung" gebracht werde (33). In der Traumvision, als "Medium der Zukunftsschau" (33), entfalte sich eine "Vorschau . . . künftiger Ereignisse" (51), wodurch das "Schicksal" vorhergesagt werde (51), wenn man "durch ein Fenster hinaus . . . wie im Spiegel . . . die

Zukunft" erblicke (51). Für den "biblischen Glauben" sei die Zukunft "der Ort, 'da Gott wohnt'" (51), denn was "kommt, symbolisieren die offenbarenden Träume", die infolge ihrer "Zukunftshoffnung" (51) gerade aus diesem Grunde ihre Bedeutung für die "jeweilige Gegenwart" enthalten (51).

Auch im Mittelalter wandten sich die Dichter dem Phänomen des Traumes zu, um wie in Dantes Dichtung **La Vita Nova** einen Höhepunkt zu erreichen, dem das besondere Interesse der Romantiker gegolten hatte. Friedrich Beck bemerkt in seiner Einleitung zur deutschen Wiedergabe dieses Werkes:

> Seit dem Tage, an welchem den Augen des damals neunjährigen Dante 'die glorreiche Herrin seines Geistes erschien, die von vielen Beatrice benannt wurde, welche nicht wussten, was sie benennen sollten', begann für den Dichter ein 'neues Leben', welches bis an sein seliges Ende durch die Liebe zu der 'glorreichen Herrin' verklärt wurde. (**Das Neue Leben des Dante Alighieri** v)

Wenn die oben geschilderte Vision der "glorreichen Herrin" den Beginn zu einem "neuen Leben" bildete, so schildert Dante selbst in seinem Sonett, was ihm ein "Gesicht" im "Schlummer" (3.31-32) vor sein geistiges Auge führte. Er schreibt:

> Ein Drittel fast erreichten schon die Stunden,
> Der Zeit, in welcher jeder Stern uns leuchtet,
> Als plötzlich Amor mir erschien; . . .
> Gar fröhlich schien mir Amor, der mein Herz hielt
> In seiner Hand und in den Armen hatt' er
> die Herrin mein, die schlief, in Tuch gehüllt.
> Hernach erweckt' er sie und von dem Herzen,
> Das brannte, ass sie zögernd, demutsvoll.
> D'rauf sah ich weinend ihn von dannen geh'n.
> (3.39-47)

Wie sehr auch sein zukünftiges Leben von dem Bild der Geliebten beeinflußt werden sollte, geht aus dem Eingeständnis des Dichters hervor, dessen Geist "seit jenem Traumgesicht

begann . . . , in seiner Wirksamkeit behindert zu sein, weil die Seele ganz und gar im Denken dahingegeben war an diese Edelste" (4.1.5.). Auch Dante erlebt in einer Vision den Tod der Geliebten, den ihm die Erinnerung in diesen Zeilen verkündet:

> Sodann erschien ein Mann mir blass und heiser,
> Der sagt': 'Was machst du? Hast du keine Kunde?
> Die Herrin, die so schön war, ist gestorben.'
> (13.137-139)

Diese Vorausdeutung wurde vom Helden allerdings nicht als zukunftsdeutend verstanden, sondern als Phantasie eines "trügerischen Fiebertraum[s]" abgeschrieben (14.3).

Träume und Visionen zeichneten auch das Zeitalter der Renaissance aus, in dem Francesco Petrarcas Werke von beispielhafter Bedeutung waren. Hanns W. Eppelsheimer eröffnet das Buch **Petrarca** mit einem Kommentar über den Dichter, seine Liebe und seine Werke. Er schreibt:

> Indessen reißt schon den Dreiundzwanzigjährigen das Wunder hoher Liebe aus so leichtem Dasein. Am Karfreitag des Jahres 1327 erscheint ihm in Santa Chiara--einer Offenbarung gleich--jene geheimnisvolle Frau Laura de Sade . . . die er von diesem Augenblick an--nach der Sitte der Zeit: aus demütiger Ferne--liebt, so lang er lebt, und in fast allen seinen Gedichten feiert. (**Petrarca** 3)

In einem von Salo Weindling herausgegebenen Band **Sonette des Petrarca** erscheint das Gedicht "I' vidi in terra angelici costumi", in dessen erster Strophe der Dichter einer nicht mehr auf Erden weilenden Geliebten gedenkt:

> Ich sah auf dieser erde engelsbrauch
> und himmelsschöne auf der welt allein.
> Erinnerung heisst mich froh und traurig sein:
> die bilder sind wie schatten, traum und hauch.
> (1-4)

Während die "bilder", die in der Gegenwart nur noch als "schatten" und "hauch" der Vergangenheit im Traum wahrgenommen wurden, deuten die Zeilen des Gedichts "Beato in sogno, e di languir contento" eine Sehnsucht an, die sich der Zukunft zuwendet, in deren Jenseits ein Hinterbliebener die geliebte glorifizierte Frau wiederzufinden hofft. Da das obige Sonett jedoch für alle in dieser These zu analysierenden Werke von gleichartiger Bedeutung ist, wird dieses im vierten Kapitel im Zusammenhang mit der "geistesgeschichtlichen Bestimmung" erörtert werden.

Die dem Zeitalter des europäischen Barocks angehörende Tragödie Shakespeares **Romeo and Juliet** enthält Erlebnisse, die für das Verständnis des Traumes von besonderem Interesse sind, da diese als "Verwirrung" stiftendes Phänomen" bezeichnet werden (**Stoff-, Motif-und Symbolforschung** 69). In der obigen Dichtung scheinen die Träume der Helden durchaus ambiguöser Natur zu sein, zumal, wenn Romeo und Mercutio einander berichten:

> ROM. I dreamt a dream tonight.
> MER. And so did I.
> ROM. Well, what was yours?
> MER. That dreamers often lie:
> ROM. In bed asleep, while they do dream things true. (2.1.50-54)

Thiselton Dyer weist auf die folgenden Zeilen, die wie im **Epos von Gilgamesch** genau das Gegenteil von dem offenbaren, was sich in Wirklichkeit in besagter Tragödie ereignen wird:

> If I may trust the flattering truth of sleep,
> My dreams presage some joyful news at hand:
> My bosom's lord sits lightly in his throne,
> And all this day an unaccustom'd spirit

Lifts me above the ground with cheerful thoughts.
(5.1.1-5),

und bemerkt lakonisch "Immediately, however, a messenger enters to announce Juliet's death" (**Folk-Lore of Shakespeare** 341).

Pedro Calderón de la Barca scheint auch nicht allzu großes Vertrauen auf Träume gesetzt zu haben, verkündet doch sein Held in der Dichtung **La Vida es Sueño** dessen Überzeugung:

Sueña el rey que es rey, y vive
on este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte, ¡ desdicha fuerte!,
(2.2158-2164)

Im Trauerspiel **Leo Armenius** von Andreas Gryphius ereignen sich ebenfalls Träume und Prophezeiungen, die als irreführend empfunden, die Seele der Träumenden ängstigen, Zukunftshoffnungen erwecken, Wahnvorstellungen verursachen und Wahrheit verkünden, um gleichzeitig zu betrügen, wie dem Gespräch zwischen Leo, Nicander und Exabolius zu entnehmen ist:

LEO Uns hat noch kurtz vorhin traum oder geist . . . beschweret.
NICANDER Der schafft ihm selber angst, der sich an träume kehret.
LEO Der Himmel hat durch träum offt große ding entdeckt.
EXABOLIUS Der wahn hat oft durch träum ein müdes hertz erschreckt.
LEO Der traum von Phocas hat dem Mauritz nicht gelogen. . .
EXABOLIUS Wer viel auf träume baut, wird allzuviel betrogen.
(3.4.279-284)

Von allen angeführten Beispielen bezüglich des Phänomens des

Traumes enthalten die obigen Zeilen das vielseitigste Spektrum, der in einer Traumvision dargebotenen Möglichkeiten.

Wenn auch nach Karl Pestalozzi der Traum in der Epoche der Klassik als ein "Überbleibsel" vergangener Zeiten angesehen wurde, so betont doch auch dieser Autor dessen gedanklichen Einfluß auf dieses Zeitalter, wenn er erklärt, daß "die Träume im Drama historisch betrachtet ein Relikt älterer Kulturepochen [wären]" ("Der Traum im deutschen Drama": **Traum und Träumen** 81), welche "durch die Jahrhunderte als bester Ersatz für das antike Orakel" weiter bestehen blieben (81), wohl auch deshalb, weil sie "durch das Vorkommen in der Bibel legimitiert" wurden (81).

Sich Goethes **Faustdichtung** zuwendend weist Pestalozzi auf den Traum des Helden, in dem dieser im ersten Akt des **Zweiten Teils** aus "unruhig[em]" Schlaf erwacht (146), um wie neu geboren die Dämmerung des anbrechenden Tages zu begrüßen. Nach Pestalozzi hat Faust die "Schuld an Gretchen" (92) überwunden, als er vieldeutig verkündet:

> Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,
> Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen;
> Du, Erde, warst auch diese Nacht beständig
> Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen,
> Beginnst schon, mit Lust mich zu umgeben,
> Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
> Zum höchsten Dasein immerfort zu streben.
> (**Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.** 3: 1.4679-4685)

Bemerkenswert erscheint jedoch, daß Faust bereits im **Ersten Teil** der Tragödie "das schönste Bild von einem Weibe!" sah (2436), welches seine Sehnsucht erweckte und seinen Weg zum "höchsten Dasein" bestimmen sollte.

Auch Louis Wiesmann beginnt seinen Artikel "Die Wiederentdeckung des Traums in der Romantik: Novalis, Hoffmann, Eichendorff" mit einem Rückblick auf die **Faustdichtung**. Er erklärt:

> In seinem **'Urfaust'** hat Goethe die 'Grenzen der Menschheit'im Bereich der Erkenntnis abgesteckt. Faust sieht sich . . . für immer von der Möglichkeit ausgeschlossen, zu 'erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält'. . . . Die Romantiker jedoch nahmen den Drang nach absoluter Erkenntnis wieder auf und hielten dieses Ziel für erreichbar, . . . wenn auch erst durch einen . . . progressiven Erkenntnisvorgang. (**Traum und Träumen**, 102)

Kants Lehre, daß die Welt "unsere Vorstellung" sei und daß wir sie nur so sehen würden, "wie sie uns gemäß den Möglichkeiten . . . der Sinne erscheine" (102), bilde den Ausganspunkt zu dieser neuen Einsicht (102). Sich auf Novalis berufend, deutet der Autor an, daß das Phänomen der "sichtbaren Unendlichkeit der Schöpfung" (102) der "Unendlichkeit unseres Innern" entsprechen würde (102), um eine "Gottähnlichkeit" im Menschen zu offenbaren, die im "höheren Sinne" das Bewußtsein ausdehne (102) und im Erkennen des "Unendliche[n]", die "absolute Erkenntnis" gewinne (102).

Albert Béguin spricht ebenfalls von einer verborgenen Sphäre des "Unbekannten", zu deren "Erkenntnis" (wie im biblischen Traum) ein "Fenster" Einblick in die "Unendlichlkeit" gewähre, denn "cette ouverture sur l'inconnu était la condition même de la connaissance, la fenêtre par où l'on aperçoit l'infini, une nécessité . . . à saisir quelque fragment du mystère qui nous environne" (**L'Âme Romantique et le Rêve: Essai sur le Romantisme Allemand et la**

Poésie Française xxi). Die in der Denkungsweise der Autoren wahrnehmbare Übereinstimmung vereint Wiesmanns "absolute Erkenntnis", mit Béguins "ouverture sur l'inconnu", da beide dasselbe verheißen, nämlich einen möglichen Einblick in den geheimnisvollen Bereich dieser Welt als auch in das unsichtbare Jenseits.

Den obigen Gedanken folgend, sollte der philosophische Einfluß von Gotthilf Heinrich Schubert beachtet werden, der laut Albert Béguin ein "Schüler der romantischen Dichter und Denker" war (**Traumwelt und Romantik: Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs** 132). In Übereinstimmung mit dem Gedankengut seiner Zeitgenossen erklärt Schubert:

> Der Weg hinter uns ist dunkel, und nur zuweilen wird er durch Träume von einer sonderbaren Innigkeit und Klarheit . . . aufgehellt. Wir müssen in diesen . . . öfters die Erinnerung an einen vorhergegangenen Zustand anerkennen. Endlich tritt noch die tiefere Naturwissenschaft, Aufschlüsse . . . gebend hinzu, so daß der zurückgelegte Weg wie ein ferner dunkler Schatten von der Seele wahrgenommen wird. (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften** 269)

Sein Verständnis der übernatürlichen Wahrnehmung stimmt im Wesentlichen mit der Auffassung des Novalis überein, dessen "höhere Sinne" die unendlichen Sphären alles verborgenen Seins zu durchdringen suchten. Diesem ähnlich verkündet nun auch Schubert:

> Endlich aber ist . . . dem Gemüth klar geworden, was jenes tiefe Streben, jenes Sehnen in uns begehrt. Siehe mit dreigetheiltem Gipfel, erhaben über den Flug der Wolken . . . blickt dort ein Sinnbild des Ueberirdischen und Unvergänglichen, das Alpengebirge herüber. Zwar die ehehin friedliche Bläue des Himmels ist verhüllt, jene unvergänglichen Höhen stehen aber noch in ungetrübter

> Heiterkeit, von dem Glanz der Sonne strahlend, ein hohes Sinnbild des ewigen Lichts. (298),

das dem Schlafenden, im Phänomen der Traumerlebnisse, in "Vorahndungen" die Zukunft erhellt (349), um "die Seele in einem dem Traume ähnlichen Zustand . . . durch die Erhöhung aller geistigen Kräfte" (349-350) im "magnetischen Schlafe" zu erheben (349-350).

An dieser Stelle sollte jedoch Wilhelm Heinrich Wackenroders Werk **Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders** genannt werden, da diese "kleine Veröffentlichung . . . im eigentlichen Sinne [ein] initiatorisches literarisches Dokument der deutschen Frühromantik" darstellte (**Kindlers Literaturlexikon** 3: 1714), das wichtige Träume enthielt, deren thematische Substanz für die Werke der späteren Dichter der Epoche der Romantik, ihre Bedeutung behielten. Wackenroder beschreibt in seiner Dichtung den Traum Raffaels, dem ebenfalls eine "Ahndung" (10) voranging und berichtet:

> Einst, in der Nacht, da er . . . im Traume zur Jungfrau gebetet habe, sei er . . . auf einmal aus dem Schlafe aufgefahren. In der finsteren Nacht sei sein Auge von einem hellen Schein an der Wand . . . angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sei er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Licht strahle und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sei. (**Herzensergießungen** 10)

In der **Faustdichtung** erblickte der Held "in diesem Zauberspiegel" ein "himmlisch Bild" (**Goethes Werke** 3. 1.2430, 2429), das später auch in den Werken der übrigen Dichter immer wieder als ein "wirklich lebendiges Bild erscheinen wird.

Neben der "Erinnerung" an die Vergangenheit, der "erhöhten" Erfahrung der Gegenwart und der im Traum erfahrenen Voraussage der Zukunft sind es besonders die von Schubert genannten Attribute des Traumes, die im Verlauf der Geistesgeschichte den Weg der Menschen vom Anfang ihrer Erdenwanderung bis zu deren Ende begleitet haben, um nicht nur als "Nachklang jenes unbekannten Traumes, aus welchem wir kamen" (**Nachtseite der Naturwissenschaften** 295), auf den "einsamen Hügel der kindlichen Träume" zu weisen (296), sondern ebenso an die "Träume von stillen Hütten auf blühenden Hügel[n]" zu erinnern (297). Die Wiederholung des Wortes "Hügel" beglaubigt im Sinne der "Bauform" und der "Erzählweise" nicht nur deren Bedeutung, sondern betont im Symbol vom Zyklus des menschlichen Lebens das schon im ersten Traum erweckte Gefühl der Sehnsucht nach einem höheren Ideal. Dieses wird auch in den obigen Dichtungen, den Helden von der "Wiege" (296), bis zum "letzten Theil des Weges" begleiten (298), auf dem er erneut einem "Hügel" begegnet, als er am "diesseitigen Ufer" sein Grab findet (298), das "unter dem Kreuz, welches friedlich über Felsen steht", ihn aufnimmt (298), damit das "Gemüth [erkenne], . . . daß die Heimath jenes Sehnens, das . . . bis hierher geführt, nicht auf der Erde sey" (298). Das Bild des letzten Weges, weist auf die Welt der Toten, deren unterirdisches Reich in allen hier genannten Dichtungen, die Einkehr der Helden erwarten wird.

b) "Psychologische" Erkenntnisse, die zur Bestimmung der Traumgeschehen beitragen

Wenn zuvor, der geistesgeschichtliche Zusammenhang des Motivs der Träume im Rahmen der Epochen der Literatur erläutert wurde, so soll nun ein weiterer Aspekt dieses Phänomens einer Betrachtung unterzogen werden. Gaetano Benedetti schreibt in seinem Artikel "Der Offenbarungscharakter des Traumes an sich und in der "psychotherapeutischen Beziehung" über dieses Thema und erklärt, daß die "moderne psychologische Erforschung des Traumes" (**Traum und Träumen** 179) im Wesentlichen mit Sigmund Freud begonnen habe (179). Außer dem, von Benedetti erläuterten Prinzip einer sich im Traum vollziehenden "symbolische[n] Wunscherfüllung" (179), betont Raymond Battegay in dem Artikel "Die Traumdeutung nach Sigmund Freud" einen, dem Traum zugehörigen Aspekt der "Nützlichkeit", dem zur Folge, im "Traum die Möglichkeit der Erfüllung jener Wünsche" erreicht werde, denen in der "äußeren Realität die Verwirklichung" versagt bleibe (**Traum und Träumen** 194).

Diesen Gedanken folgend, sollte eine Erklärung von Sigmund Freud selbst beachtet werden, in der dieser das Phänomen der "Angsträume" beschreibend (**Sigmund Freud: Studienausgabe Band 2. Die Traumdeutung** 176), deren Zugehörigkeit er zur Art der "Wunschträume" zählt, die von "Unaufgeklärten" nicht wahrgenommen werde (176). In diesem Zusammenhang erwähnt der Autor den Traum, in dem "man träumt, daß man träumt", (548), bedeute doch dieser, "'Un rêve . . . [et] un réveil qui commence'" (548), ein "Erwachen" also, in dem der Träumer wohl weiter "träumen" möchte. Nach Freud, "fällt" in dieser "Zeit . . . der Traum vor" 548), dessen

Beginn bereits am Tage noch im Bereich des "Vorbewußten" begonnen habe (548), um in der Nacht, in der Sphäre des Unbewußten "das Durchdringen zur Wahrnehmung" zu vollenden (548).

Für Freud schien daher, wie später für Lämmert und Ricoeur, "die Zeit", "das zeitliche Gefüge" (**Sigmund Freud: Studienausgabe Band 2.** 312) oder ein "triple présent" (**Temps et Récit** 27), nun auch in bezug auf die Träume, von großer Bedeutung zu sein:

> Denn aus der Vergangenheit stammt der Traum in jedem Sinne. . . . Indem uns der Traum einen Wunsch als erfüllt vorstellt, führt er uns allerdings in die Zukunft; aber diese vom Träumer für gegenwärtig genommene Zukunft ist durch den unzerstörbaren Wunsch zum Ebenbild jener Vergangenheit gestaltet. (**Sigmund Freud: Studienausgabe** 2: 588)

Der Aspekt der "Zeitlichkeit als Sein des seinverstehenden Daseins" (**Sein und Zeit** 17) wurde auch später von Martin Heidegger erläutert. In einer, im Frühjahr 1927 veröffentlichten Ausgabe des obigen Werkes, erklärt dieser:

> Das Dasein ist je in seinem faktischen Sein, wie und 'was' es schon war. Ob ausdrücklich oder nicht, 'ist' es seine Vergangenheit. Und das nicht nur so, daß sich ihm seine Vergangenheit gleichsam 'hinter' ihm herschiebt und es Vergangenes als noch vorhandene Eigenschaft besitzt, die zuweilen in ihm nachwirkt. Das Dasein 'ist' seine Vergangenheit in der Weise 'seines' Seins, das . . . jeweils aus seiner Zukunft 'geschieht'. Das Dasein ist . . . in eine überkommene Daseinsauslegung hinein- und in ihr aufgewachsen. Aus dieser her versteht es sich zunächst und in gewissem Umkreis ständig. (20)

Dieser Auffassung der Zeitlichkeit entsprach schon laut Seybold der "Traum in der Bibel", in dem nach der allgemeinen Auffassung der Antike der Mensch "rückwärts in die Zukunft" zu gehen schien (**Traum und Träumen** 51), um sich an der

Vergangenheit zu orientieren, denn "nur diese ist überschaubar und steht ewig still" (51). Heidegger scheint ähnlichen Gedanken zu folgen, wenn er sagt: "Seine eigene Vergangenheit - und das besagt immer die seiner 'Generation' - 'folgt' dem Dasein nicht 'nach', sondern geht ihm je schon vorweg" (**Sein und Zeit** 20). Wenn auch der Wortlaut dieser Aussage sich vom vorhergehenden Zitat unterscheidet, so haben doch beide Erkenntnisse sinngemäß die gleiche Bedeutung, die besagt, daß das "Dasein" aus der Vergangenheit hervorgehend, die "Gegenwart" darstellt, um diese ihrerseits, in eine im voraus bestimmte Zukunft zu entwerfen.

In Annäherung an die Natur der Dichtkunst spricht Freud von "einer Bilderschrift . . . , deren Zeichen" einzeln in die "Sprache der Traumgedanken" zu übertragen wären (**Sigmund Freud: Studienausgabe 2:** 280), um in einem "Bildrätsel" (280), "jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort" zu ersetzen (281). Das Ergebnis dieses Unterfangens sei "nicht mehr sinnlos", sondern könne "den schönsten und sinnreichsten Dichterspruch ergeben" (281). Ein solches "Bildrätsel [sei] nun der Traum" (281), dessen Eigenart und Funktion, von Sigmund Freud zu seinem Nachfolger Carl G. Jung überleiten und in diesen Zeilen erläutert werden:

> Nach der orthodoxen Theorie Freuds ist der T. beinahe ausnahmslos eine fiktive Wunscherfüllung. Zur Deutung dienen Einfälle des Träumers zu den einzelnen Traumelementen. Im Gegensatz zur Psychoanalyse faßt C. G. Jung die Bildersprache des T. nicht als Verrätselung, sondern als natürliche Äußerungsform des Unbewußten auf, die wie Gleichnisse, Parabeln und Märchen verstanden werden muß. (**Brockhaus Enzyklopädie** 18: 828)

Nicht "Silben" und "Worte" wie bei Freud, sondern "Traumsymbole, die als "Archetypen" aus dem "kollektiven Unbewußten" stammen (828), dienen der Enträtselung des Traumes, indem sie eine Beziehung des Menschen zu den "Urerfahrungen der Menschheit" ermöglichen würden (828). In diesem Sinne schreibt Jung über das "persönliche Unbewußte" (**Von den Wurzeln des Bewusstseins: Studien über den Archetypus**), dessen "oberflächliche Schicht" (4) auf einer "tieferen" Ebene ruhend nicht mehr individueller Erfahrung entstamme, sondern "angeboren" sei (4). Diese Gedanken erläutert der Autor mit den Worten: "Ich habe den Ausdruck 'kollektiv' gewählt, weil dieses Unbewußte nicht individueller, sondern 'allgemeiner' Natur ist, d.h. es hat im Gegensatz zur persönlichen Psyche Inhalte . . . , welche überall und in allen Individuen . . . dieselben sind" (4). Durch diese Abstraktion unterscheidet sich Jungs "kollektive[s] Unbewußte" von Freuds "Vorbewußte[m]", das im einzelnen Träumenden eine "Veränderung" der individuellen "Wahrnehmung" verursacht (**Sigmund Freud: Studienausgabe 2:** 548). In sinngemäßer Übereinstimmung mit Freud beschreibt auch Jung das Traumgeschehen als einen "symbolischen Prozeß", der gleichsam "ein 'Erleben im Bild und des Bildes'" sei (**Von den Wurzeln des Bewusstseins: Studien über den Archetypus** 53), in dessen Verlauf meistens eine "Bewegung . . . von "Negation und Position, von Verlust und Gewinn, von Hell und Dunkel" dargestellt werde (53), während sein Anfang fast stets "durch eine Sackgasse . . . charakterisiert" wäre (53), wogegen "sein

Ziel . . . allgemein ausgedrückt . . . 'Erleuchtung oder höhere Bewußtheit'" bedeute (53), als deren Folge, "die Ausgangssituation auf einer höheren Ebene" überwunden würde (53). Auch dieses Geschehen vollziehe sich im Rahmen der Zeit (53), um im "Traum- oder Dämmerzustande" (76), durch eine phantasievolle Wahrnehmung der Wirklichkeit gekennzeichnet, im "Sinne eines 'vorgängigen seelischen Bildes'" zu erscheinen (76-77). Im Hinblick auf die zu analysierenden Werke ist die folgende Bemerkung Jungs von besonderer Signifikanz, wenn er betont:

> Besteht eine psychotische Praedisposition, so kann es unter diesen Umständen geschehen, daß die archetypischen Figuren, denen sowieso kraft ihrer natürlichen Numinosität eine gewisse Autonomie eignet, sich von der Bewußtseinskontrolle überhaupt befreien und völlige Selbständigkeit erlangen, d.h. 'Besessenheitsphänomene' erzeugen. (53-54)

Die Wortbestimmung des normalen Traumes, lautet folgendermaßen:

> Traum . . . eine in bestimmten Phasen des Schlafes auftretende Bilderfolge von vorwiegend visueller Qualität, die in einem eingeschränkten und veränderten Bewußtsein, dem T.-Bewußtsein, erlebt wird. . . . Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges kann zu einem Bilde verschmelzen, . . . [in dem] . . . Wünsche und Ängste der Person sowie deren lebensgeschichtlich bedingte Situation und Zukunftsentwürfe gleichnishaft dar[gestellt werden]. (**Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden** 6: 827-828),

Dagegen wird das einer "Bewußtseinskontrolle" entzogene Traumerlebnis krankhafter Personen in der folgenden Ergänzung geschildert:

> Einen besonderen Raum nehmen die T. psychisch Gestörter . . . ein, . . . Neben eigentlichen T. gibt es 'Tag'- oder 'Wachträume', d.h. Phantasmen des entspannten Wachzustandes, die mit echten T. das Vorwiegen des

> Bildhaften, die Einengung auf Wunschbilder und eine gewisse Verwischung des Unterschiedes von Wirklichkeit und Vorstellung gemeinsam haben. (828)

Von der Psychoanalyse Freuds und den Erkenntnissen Jungs ausgehend kann nun zusammenfassend gesagt werden, daß die aus dem Unterbewußtsein hervorgehenden Träume ihren Ursprung in den verborgenen Wünschen und unbewältigten Ängsten haben, die in Tagesvisionen oder in nächtlichen Traumerlebnissen zu Tage gefördert werden. Träume können Bilder und Symbole enthalten, die nach Frenzel in den Werken "übersensibler, neurotischer Dichternaturen" ihren Niederschlag finden (**Stoff-, Motiv** 62), um im psychologischen Sinne Hoffnung oder Angst zu erzeugen, die Wahrheit zu verkünden oder Wahnvorstellungen auslösen, aber auch trügerische Vorspielungen zu übermitteln, die ein bevorstehendes Unheil verbergen, damit erst bei dessen Geschehen die Wirklichkeit erkannt werden könne.

C) Das Phänomen der Liebe

Aus dem Phänomen des Traumes hervorgehend ersteht in den zu behandelnden Werken das Motiv der "Glorifizierung der geliebten Frau" (50), deren Bild und Wesen im Sinne von Elisabeth Frenzel (**Stoff-, Motiv und Symbolforschung** 50, 29) in Übereinstimmung mit dem Gedankengut der Romantik immer als "Ideal" in Erscheinung treten wird. Wenn auch auf Grund der Lebenserfahrung der einzelnen Dichter die Gestalt der Geliebten unterschiedlich wahrgenommen wurde, so stimmen doch alle Darlegungen in den bedeutendsten Aspekten überein, da in allen Traumvisionen eine glorifizierte Frau erscheinen wird, die dem Jenseits des Traumes und dem Bereich des Todes

angehört. Infolge dieser Gegebenheit vermag die "Liebe" immer nur "platonischer" und "mystischer" Natur zu sein. Jacques Bousquet beschreibt dieses Phänomen, indem er zwischen zwei Arten dieses Begriffs unterscheidend erklärt: "L'amour platonique est au départ, l'amour des jeunes gens; c'est dire que c'est loin, très loin, d'être un sentiment, directement lié à l'instinct sexuel" (**Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique** 157), während er erklärt, daß "par amour mystique nous entendrons ce sentiment qui pousse un être à 'idéaliser' un autre être, à en faire le centre de la vie et du monde" (156). Die mystische Liebe wäre der Religion sehr nahe, sei jedoch mehr eine über das Dogma der Kirche hinausreichende "'para'-religiöse" Erscheinung (160), denn "Le romantisme a été une vague d'amour mystique comme il a été une vague de rêve" (160).

Dieser im Zeitalter der Romantik allgemein geltenden Auffassung des Phänomens der Liebe geht eine philosophische Entwicklung voraus, deren einzelne Phasen von Paul Kluckhohn in seinem Buch **Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik** beschrieben werden. Nur die wichtigsten Aufzeichnungen der obigen Darlegung werden für diese Studie in Betracht gezogen werden.

Bis auf Platon zurückgreifend erklärt Kluckhohn, daß dieser, im Gegensatz zur herkömmlichen griechischen Philosophie, die Liebe weniger als "kosmogonisches Prinzip" bewertet habe (4), sondern vielmehr als erster Philosoph bemüht war, deren Wesen aus der menschlichen Seele zu

ergründen. Platon habe, mit seiner auf dem Dualismus beruhenden Erkenntnislehre "alle seelischen Phänomene in die Sphäre entweder der Vernunft oder der Sinnlichkeit" eingeordnet" (4) und versuche infolge dessen, immer wieder einen Unterschied zwischen "himmliche[r]" und "gemeine[r]" (4) Liebe zu beweisen, wobei er die "gesunde" und die "kranke" (4) Liebe unterscheide sowie die "Zeugungslust der Seele" und die "des Leibes" (4). Diese Bestimmung des Phänomens der Liebe entspricht einem Werturteil, das auch weiterhin seine Beständigkeit behalten sollte. Erläuternd fügt der Autor hinzu:

> Aber auch die himmlische oder geistige Liebe gehört für Platon nicht der Welt der Ideen an, die keinen Anteil mehr an Liebe hat, vielmehr nur einer Zwischenwelt des Dämonischen; sie will das Sterbliche, die Sinnenwelt zum Unsterblichen emporheben, ohne daß aus diesem ihr Gegenliebe entgegenkommt. (4)

Ein Gegensatz im Wesen der Liebe wird auch von Denis de Rougemont wahrgenommen, der von einer "inspiration tout étrangère" ausgehend (42-43) ein "'délire divin', transport de l'âme, folie et suprême raison" schildert (43), das die Liebenden "par degrés d'extase vers l'origine unique de tout ce qui existe" erheben würde (**L'Amour et l'Occident** 43). Im "Eros" (43) sieht Rougemont "le Désir total" (43), ein Sehnen der vollkommenen Begeisterung, das sich zu seiner höchsten Macht entwickelnd in einer "Einheit" vollende (43), die nicht mehr unserer Erde angehöre, sondern einem "All" zustrebe (43), in dem die Seele in "le 'dépassement infini', l'ascension de l'homme vers son dieu", "'sans retour'" verbleibe (43).

Auch für Aristoteles sei das Streben zu einem "Nous" (4), zur Höhe einer "Gottheit" (**Die Auffassung der Liebe** 4), ein Verlangen nach Vollkommenheit gewesen, das selbst nicht mehr lieben würde, sondern nur noch geliebt werde (4). Da in seinen Augen der Mann ein höheres Ansehen hatte als die Frau, hielt auch dieser die Freundschaft zwischen beiden für wertvoller als die Liebe (4-5).

Der von Platon betonte Gegensatz von Leib und Seele wird ebenfalls von den Neuplatonikern, "die nur die Seele für der Liebe fähig halten", übernommen (5). Laut Kluckhohn wurde somit die Liebe zu einem "rein geistigen", "kosmologische[n]" Prinzip erhoben (5), um als "Sympathie des Alls" (5) auch von Plotin als die "reine Liebe zum Schönen" (5) und die höchste Stufe dieses menschlichen Gefühls bewertet zu werden.

Die "christliche Liebesauffassung" habe im Mittelalter (5) eine der Antike entgegengesetzte Richtung verfolgt, in deren Bereich nun nicht mehr der "Mangel" wie für Platon, "aller Liebe letzter Grund" sei (4), sondern: "Vollkommen sein und Lieben schließen einander nicht [mehr] aus" (5), denn gerade "je reicher ein Wesen ist, desto mehr Liebe kann es geben; je größer es ist, desto tiefer liebt es; und alles Menschenlieben wird überströmt von der allmächtigen Liebe Gottes" (5). Nach Kluckhohn versuchte das Mittelalter das Phänomen der Liebe aus dem "Verhältnis des Menschen zu Gott" zu erklären (5). "Liebe zu Gott" und "Selbstliebe" (6) wurden als wesensgleich angesehen (6) und somit entweder als "natürliche Liebe" (6) oder aber als "Liebe zu Gott"

verstanden. Dieses Gefühl grenze an eine "Ekstase" und sei "um so vollkommener, je mehr es den Menschen über sich selbst hinaus hebe" (6) als dessen Reaktion auf die göttliche Liebe (6).

Aus dem Gedankengut der platonischen Erkenntnislehre hervorgehend, bleibt auch in der mittelalterlichen Literatur der Dualismus in der Auffassung der Liebe weiterhin bestehen. Diese Gedanken erläutert Kluckhohn an Hand des **Neuen Testaments** und weist auf den ersten Brief des Apostels Paulus an die Korinther (**Die Auffassung der Liebe** 7), in dem dieser den "Wert der Ehe" anerkannte (**Das Neue Testament** 1.7.1-10), während Paulus in seinem Brief an die Epheser (7) die Ehe mit der Vereinigung von "Christus" und "der Kirche" vergleicht (**Das Neue Testament** 5.21-26). Von dieser Gedankenfolge ausgehend, erklärt der Autor: "Zwei Erfordernisse der Ehe wurden daraus abgeleitet, die Übereinstimmung der Seelen als Bild der Liebe zwischen Gott und der Seele . . . und die Vereinigung der Körper als Bild der innigen fleischlichen Verbindung zwischen Christus und der Kirche" (7). Diese symbolische "Ausdeutung von Liebe [würde] ausdrücklich getrennt" und in der "dogmatischen und mystischen Literatur des Mittelalters" immer wieder angedeutet (**Die Auffassung der Liebe** 7), wie auch einer Aussage Rougemonts entnommen werden kann, wenn dieser sagt:

> Le nouveau symbole de l'Amour ce n'est plus la 'passion infinie de l'âme en quête de lumière, mais c'est le 'mariage' du Christ et de l'Eglise. L'amour humain lui-même s'en trouve transformé. . . . [quand] . . . le christianisme le replace dans son ordre, et là, le

sanctifie par le mariage. (**L'Amour et l'Occident** 49), in der eine derartig "geheiligte Liebe" wirklich "gegenseitig" sei und beiderseitig empfunden werde (49). Auch im "Frauendienst" des Minnesangs habe die Liebe und damit die Frau eine Erhöhung und eine "symbolische Weihe" erfahren (**Die Auffassung der Liebe** 8), deren Signifikanz schon aus dem Wort "Minne" hervorging, das ursprünglich "'Gedenken', dann 'liebendes Gedenken', schließlich 'Liebe'" bedeutete (**Brockhaus Enzyklopädie** 12: 595), denn auch in der "ritterlich-höfischen Dichtung" des Mittelalters (595) habe man zwischen zwei Arten der Liebe unterschieden, die als "hohe" Minne im Vergleich zur "niederen" Minne bezeichnet wurden (595). Das in bezug auf die zu analysierenden Werke besonders bedeutende Wesen der "hohen" Minne wird mit diesen Worten beschrieben:

> Die hohe M. läßt den Dienst für die Geliebte zu einer den Liebenden zum höchsten Ethos verpflichtenden Aufgabe werden. Man verehrt in der . . . höfischen Herrin das Idealbild der Frau, das dem Werbenden immer unerreichbar bleibt, das aber gerade dadurch sein Sehnen auf das höchste anspannt. (**Brockhaus Enzyklopädie** 12: 595)

Diese Wahrnehmung des Phänomens der Liebe gehe dem "dolce stil nuovo" (8) der italienischen Frührenaissance voran, "dessen letzte Stufe die Auffassung der Frau als Verkörperung göttlichen Wesens" (8) dargestellt habe.

In der Epoche der Renaissance beruht das Verständnis der Liebe auf einer Verbindung von christlichem Gedankengut mit der Auffassung der Antike (14). Kluckhohns Darstellung dieses Phänomens erinnert an die von Rougemont erörterten Gedanken

und entspricht nahezu vollkommen dem Ideengut und der Gefühlswelt der genannten Dichter der Romantik. Diese Gedanken vereinigend, führt Kluckhohn weiter aus:

> Stehen alle diese Anschauungen auf platonischem Boden, so zeigen sich die christlichen Einschläge in der Auffassung des göttlichen Eros als der Liebe, die zu Gott aufwärts führe und durch göttliche Eingebung erfaßt werden könne. 'Was uns der Himmel zurückführt, ist nicht die Erkenntnis Gottes, sondern die Liebe.' Und ganz im Sinne Plotins wird die Liebe, die magische Sympathie der Dinge, das erhaltende und bildende Prinzip des Alls genannt. (15)

Wenn in dem nun vorherrschenden "geistig"-seelischen Verständnis der Liebe ein "Fortschritt gegenüber der mittelalterlichen Auffassung" wahrgenommen werde, so wird auch gleichzeitig eine Einwirkung der "Marienverehrung" (16) auf die Dichtung dieses Zeitalters betont. Nun erst sei die hohe Wertung der Frau im wirklichen Leben zu erlangen, denn "immer wieder" würde die italienische Literatur jener Zeit . . . [der] geistige[n] Liebe . . . den Vorzug geben" (16). Eine nicht chronologisch durchgeführte Einstufung des Phänomens der Liebe entspricht einer dreifachen Wertschätzung. Während Kluckhohn die "sinnenfreudigen Gestalten Boccacios" der untersten Stufe zuordnet (16), nimmt er Petrarcas "Laura" als die Verkörperung der "amore rationale" wahr, welche die "Schönheit durch das Auge" wahrnehme (16), wogegen Dantes "engelhafte" geliebte glorifizierte Frau "Beatrice" als Symbol der "amore celeste" verehrt werde (16).

Als ein sich im "Laufe der Renaissance" herausbildender "Typus der Frau" wird die "virago" als Frau, die "einen männlichen Geist" habe (16), geschildert. Auf das Prinzip der

Liebe angewandt, finde nun das geistige Element in der Beziehung zwischen Mann und Frau eine besondere Anerkennung. Kluckhohn ist der Überzeugung, daß die, vom Gedankengut vorhergehender Epochen beeinflußten Lehren der italienischen Renaissance ihren Einfluß auf andere Länder Europas ausübten und zustimmende Aufnahme fanden (17), so daß auch das Zeitalter der Romantik dem Phänomen der Liebe gegenüber eine dualistische Einstellung bewahrt habe, die je nach der Person der einzelnen Dichter in deren Werken ihren Niederschlag fand (17).

Dieser Darlegung entsprechen die Träume von der geliebten glorifizierten Frau, ihre "geistesgeschichtliche" Vorbildung, ihre "psychologische" Begründung und das "Phänomen der Liebe" selbst. Die Erkenntnis der "äußeren" und der "inneren Bauform" sowie der "Erzählweise" führt zum Kern des "stofflichen Gehalts" der genannten Dichtungen, was im Verlauf dieser Abhandlung bewiesen werden soll.

KAPITEL II

DIE ÄUSSERE BAUFORM

Um die "äußere Bauform" der in Frage kommenden Dichtungen zu bestimmen, werden nun die in der Einführung im Teil "A" angegebenen Gesichtspunkte der verschiedenen Literaturwissenschaftler in Betracht gezogen werden und jeweils nur diejenigen Richtlinien zur Anwendung gelangen, die für die einzelnen Werke zutreffend sind. Zusätzliche Texte sollen jedoch benutzt werden, wo sie das zu analysierende Material ergänzen und gedanklich bereichern.

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen**.

Im Zusammenhang mit dieser Erzählung werden einige knappe Angaben über die Person des Dichters, seinen Lebensweg und sein Gedankengut in diese Ausführung übernommen (**Novalis Schriften: Das dichterische Werk** 1: 1-13), da, wie von Anne-Marie und Henri Marel betont, "'la connaissance de l'oeuvre est inséparable de la connaissance de l'auteur'" (**Gérard de Nerval: Sylvie Les Chimères** (extraits) **Aurélia** (extraits) 101). Elisabeth Frenzel erwähnt das "Bewegende des Motivs" (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 29), das mit dem "Gedankenmaterial der Träumer, Neurotiker und Psychotiker" vergleichbar sei (29). Unter Motiv sei die den "Künstler beherrschende . . . Stimmung, die ihn treibende Idee" zu verstehen (29), die zum "Motivierende[n]" seines Werkes werde (29). Hans-Joachim Mähl erklärt, daß bei "Novalis stärker als bei manchem anderen Autor ein Rückgang auf die Entwicklung

seiner Persönlichkeit und seines Denkens angebracht" wäre ("Friedrich von Hardenberg (Novalis)": **Deutsche Dichter der Romantik: Ihr Leben und Werk** 2: 227-228), denn dessen Leben liefere bereits einen "Schlüssel zum Verständnis" der Dichtung, besonders da, wo es um die "Abwehr traditioneller Vorstellungen" gehe (227-228). Sich auf die Überzeugung anderer Literaturkritiker berufend spricht Mähl über Novalis und die "krankhaften Anlagen seines Geistes" (226). Er erinnert an ein eindrucksvolles Zitat von Rudolf Haym, der das Werk dieses Dichters beschreibt, wenn er sagt:

> Das will uns als eine allegorische Überschwänglichkeit erscheinen: - aber der Held . . . ist Hardenberg! . . . das Menschenleben, das hier gedeutet . . . wird, ist das Leben des glücklich-unglücklichen Jünglings, der über einer zerbrochenen Liebe in die Nacht des Todes hinabtauchte . . . (**Die Romantische Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes** (387).

Der Roman sei ein vollkommener "Abdruck" des Dichters selbst, seiner "Ideale" sowie seiner persönlichen "Schicksale" und "Erfahrungen" (387): "und zwar das Alles zusammen . . . ist der Hardenberg'sche Roman, - ein traumhaft verworrenes Gebilde, . . . zu dessen Entwirrung und Deutung wir jetzt alle Mittel bis auf das letzte in der Hand haben" (397).

Novalis, dessen bürgerlicher Name Friedrich von Hardenberg war, wurde im Jahre 1772 auf dem Herrengut seiner Eltern, Schloß Wiederstedt, im ehemaligen Herzogtum Sachsen geboren. Er starb im Jahre 1801 an der Schwindsucht, nachdem er wenige Jahre zuvor seine erst fünfzehnjährige Braut, Sophie von Kühn, an den Tod verloren hatte. Im Gedanken an diese und seine Dichtung stellt Paul Kluckhohn die bedeutungsvolle

Frage: "Die Mathilde des Heinrich von Ofterdingen darf man, dem Stilcharakter dieses Werkes gemäß, nicht danach fragen, wie war die Braut des Dichters? sondern nur, was hat sie und ihrer beider Liebe ihm bedeutet?" (**N.S.** 1: 13).

In seinem im Jahre 1802 veröffentlichten Roman **Heinrich von Ofterdingen** beschreibt Novalis einen jungen Helden, dessen Geist von der Schönheit der Geliebten inspiriert laut Richard Samuel eine endgültige "Poetisierung der Welt" erstrebt ("Novalis: **Heinrich von Ofterdingen.**" **Der deutsche Roman: Vom Barock bis zur Gegenwart Stuktur und Geschichte** 1: 296). Auf religiöser Grundlage soll eine Versöhnung des christlichen Glaubens mit den heidnischen Religionen und dem griechischen Mythos stattfinden. Das Morgenland als Herkunftsstätte aller Religionen und als Ursprung von Kunst und Poesie soll an das verlorene Paradies erinnern, in dem in einem neuen goldenen Zeitalter Menschen und göttliche Wesen ihre Vollendung finden (296).

Obwohl der Roman nach Johannes Mahr als "freierfundene Geschichte" bezeichnet wird (**Übergang zum Endlichen: Der Weg des Dichters in Novalis'** "Heinrich von Ofterdingen" 21), so lassen sich doch historische Quellen nachweisen, die im Rahmen der "äußeren Bauform" erörtert werden. Ulrich Stadler erklärt, daß der holländische Philosoph François Hemsterhuis den Dichter bis zu seinem Tode geistig beeinflußt habe, besonders da, wo es um "die Hoffnung" ging und um "die wegweisende Funktion der Einbildungskraft" ("Novalis: **Heinrich von Ofterdingen** (1802)": **Romane und Erzählungen der deutschen**

Romantik 145). "[Er] macht sich noch in der Struktur des **Ofterdingen** geltend", erläutert der Autor, "und ist auch in dessen Inhalt, etwa im Dialog Heinrichs mit Sylvester, also im letzten Kapitel des Romanfragments, unübersehbar" (145). Außer dem "Lieblingsschriftsteller" des Novalis, nennt der Autor Plato, Fichte und die "beiden von Schlegel" als Vorbilder des Dichters (145).

Als literarische Bezugnahme erwähnt Stadler Wielands Sammlung **Dschinnistan oder auserlene Feen- und Geistermärchen** (147), sowie Goethes "Märchen" aus den **Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten** (149) und **Wilhelm Meisters Lehrjahre** (150), deren Bedeutung im Zusammenhang mit dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** nicht unterschätzt werden darf. Fernand Ouellette schreibt zu diesem Thema:

> Des commentateurs prétendent que sous les traits de Klingsohr, c'est Goethe lui-même qu'a peint Novalis. Ce qui prouverait l'emprise qu'avait concervée l'auteur du 'Wilhelm Meister' auprès de Novalis, qui tente, dans l' 'Ofterdingen', un anti-Meister. (**Depuis Novalis: Errance et Gloses** 74)

Der Autor bemerkt, daß es sich im **Ofterdingen** um einen Bildungsroman handle, in welchem "illumination-irradiation" eine wesentlich bedeutendere Rolle spielen würden als "apprentissage-développement" (74). "Erleuchtungen" und "Durchleuchtungen" wurden dem Helden in Träumen gewährt, während er seine "Lehrzeit" und "Entwicklung" auf der "Reise" zum "Ziel" erhält. Albert Béguin vergleicht Heinrichs Träume mit den in Jean-Pauls Werken enthaltenen visionären Erlebnissen. Er sagt:

> Ce rêve fameux de la 'Fleur bleue' sur lequel s'ouvre le

> roman de Novalis **Heinrich von Ofterdingen**, est composé d'éléments et d'images bien proches des grands songes jean-paulien; . . . [mais] . . . La vision se concentre, quitte les horizons . . . pour se résumer dans la contemplation de la Fleur, précise et symbolique. (**L'Âme Romantique et le Rêve: Essai sur le Romantisme Allemand et la Poésie Française** 86)

Diese "Vision" sei von einer einzigartigen "vergeistigten Erotik" durchdrungen: "à quoi se marie, étrangement éthérée, la volupté des ondes féminines et l'apparition d'un visage enfantin" (86). Je "weiter" man in die "Lektüre des Romans" eindringe, um so mehr entferne sich die "Bedeutung dieses Traumes" von "allem Vergleichbaren" (87), wobei jedoch "le poète dirige le plan de son oeuvre et emploie le rêve consciemment" (87), um nach Bousquet "conserver une image vivante de Sophie [sa petite fiancée]" (**Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique** 166). Die in dieser Darlegung erörterten Kriterien werden im Zusammenhang mit der "äußeren" und "inneren Bauform", der "Erzählweise" und dem "stofflichen Gehalt" eine weitere Betrachtung erfahren.

A) Die "äußere Bauform"

Im Rahmen der obigen Darlegung soll nun die "äußere Bauform" des Romans **Heinrich von Ofterdingen** untersucht werden. Wolfgang Kayser erklärt, daß "äußere Teile", wie "Gesänge. . . , Bücher [und] Kapitel", in der Epik zugleich Teile eines "inneren Aufbaus" sind (**Das sprachliche Kunstwerk** 177) und daß der "Titel" eines Buches dazu diene (192), "in dem Aufnehmenden die rechte Stimmung zu schaffen" (192). Gérard Genette führt diese Gedanken noch weiter aus, weshalb auch seine Werke weiter beachtet werden, obwohl Eberhard

Lämmerts Buch **Bauformen des Erzählens** hauptsächlich zur Analyse des **Ofterdingen**, aber auch der anderen Dichtungen verwandt werden soll.

a) Der "Titel"

Sich dem "Titel und Vorwort" zuwendend (**B.d.E.** 143) erläutert dieser Autor, daß der Erzähler durch die Bestandteile der "äußeren Bauform" den Leser bereits auf die zukünftigen Vorgänge und das zu erwartende Geschehen vorbereiten würde (siehe S. 4-6).

Beide "Teile" des oben genannten Werkes sind jeweils mit einem "Titel" überschrieben. Von diesen bezeichnet der Name **Heinrich von Ofterdingen** den "Erste[n] Theil" der Erzählung (**Novalis Schriften: Das dichterische Werk** 1: 195), während dem "Zweite[n] Theil" derselben, der "Titel" **Heinrich von Afterdingen** vorangeht (317). Diese Überschriften nennen den Namen des Helden, zuerst in seiner jetzigen Fassung nach Genette als "Namen des Buches" (**Seuils** 76), der dann über dem "Zweite[n] Teil" in seiner historischen Form wiederholt wird. In diesem Sinne erfüllt hier der "Titel" die Identifikation, die "wichtigste" Aufgabe, die einem "Titel" gegeben ist (**Seuils** 77). Laut Kluckhohn handelt es sich in dem Roman des Novalis um die Gestalt eines "sagenhafte[n]" Minnesängers (**N.S.** 1: 184), dessen Name der Dichter wohl in der **Düringschen Chronik** des Johannes Rothe, in der **Legende der heiligen Elisabeth** des gleichen Stadtschreibers, sowie in der **Mansfeldischen Chronica** des Cyriacus Spangenberg gefunden hatte (184). In allen drei Werken wurde die Bezeichnung

"Afterdingen" benutzt (184), der sich auch Novalis "durchgehends" bediente (184), bis in der ersten Veröffentlichung des Romans diese Schreibweise auf ihre endgültige Form geändert wurde. Dieter Lamping erläutert die Signifikanz des "literarische[n] Namen[s]": "Der . . . in der Kommunikation mit dem Leser die Funktion eines . . . Initials [hat]: er signalisiert dem Leser die Ähnlichkeit . . . der Figur mit einer Person, und er initiiert . . . die Ergänzung der in Abschattung gegebenen Figur zur ganzen Person" (**Der Name in der Erzählung: Zur Poetik des Personennamens** 32).

Obwohl der Roman **Heinrich von Ofterdingen** eine "freierfundene Geschichte" sein soll, zeigt sich in ihr deutliche Parallele zum "dichterischen Vertreter des Minnesangs" (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 48), der das "Lob" der Geliebten "im Lied" durch die Lande trug (**Brockhaus Enzyklopädie** 12: 595), und der als "'ein alter teutscher Meistersinger Heinrich von Afterdingen' das 'Heldenbuch' aus alten Liedern geschaffen habe, sodaß sich sein Held auch als epischer Dichter darstellte" (**N.S.** 1: 184). Wenn auch in der Geschichte des Novalis "das gleiche Grundthema" enthalten ist (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 48), so sind doch die "Bekenntnisse" des Erzählers (48) durchaus "subjektiv[er]" Natur, "verherrlicht" doch auch dieser eine auf Erden unerreichbare Geliebte, die "immer wieder" besungen wird (48). Joachim Rosteutscher erklärt diese Gegebenheit mit den folgenden Worten:

> Die Wahl eines Minnesängers zum Helden seines Romans ist natürlich auch nicht zufällig. In ihr spiegelt sich das

> Gefühl einer inneren Verwandtschaft mit den Dichtern des Mittelalters, deren Hauptthema eine dem Marienkult nahestehende Verehrung der Frau war. (**Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke** 87)

Von dieser Beobachtung zum "Geschehen", zum "Thema" und zum "Sinn" des Werkes übergehend, sollte an eine in seinem sechsten Kapitel befindliche Aussage des dichtenden "Sängers" erinnert werden, in der dieser beglaubigt, was bisher erörtert wurde, wenn er sagt: "Es sind die Dichter, diese seltenen Zugmenschen, die zuweilen durch unsere Wohnsitze wandeln, und überall den alten ehrwürdigen Dienst der Menschheit . . . der Liebe . . . erneuern" (**N.S.** 1: 267). Diesen Worten folgt ein knapper Satz, der die gedankliche Verbindung, die zwischen der "äußeren" Form, dem "Titel", dem "inneren Aufbau", der "Erzählweise" und dem "stofflichen Gehalt" besteht, eindeutig zu beweisen vermag, als eine Stimme den Namen des Helden nennt und verkündet: "Heinrich war von Natur zum Dichter geboren" (267). Auch Lämmert betont die allegorische und symbolische Bedeutung des "Titels" (**B.d.E.** 145), den er von "vornherein" als "richtungsweisende 'Ordnungskraft'" bezeichnet hat (144).

b) Der "Untertitel

"Untertitel" hätten gleichartige Charakteristika und würden oft, über das obige Maß hinausgehend, gefestigte Andeutungen des "Kernmotivs" darstellen (145), deren Wirkung sich als "höchst eindringlich" erweise (145) (siehe S. 5-7).

Eine Erläuterung von Richard Samuel erlaubt weitere Einsicht in den Roman **Heinrich von Ofterdingen:**

> Der erste Teil war von Novalis 'Die Erwartung' überschrieben worden, der zweite Teil 'Die Erfüllung'.

> Noch vor Vollendung des ersten Teils schrieb Novalis an Ludwig Tieck . . . 'Der erste (Teil) enthält die Andeutungen und das Fußgestell des zweiten Teils. Das Ganze soll eine Apotheose der Poesie sein. Heinrich von Ofterdingen wird im ersten Teile zum Dichter reif - und im Zweiten, als Dichter verklärt. (**Der deutsche Roman** 1: 285-286)

Die obigen Zeilen beglaubigen, daß der dem ersten Teil der Dichtung vorangehende Untertitel "Die Erwartung" direkt auf das "Kernmotiv" der sich entwickelnden Handlung anspielt (**B.d.E.** 145), in deren Verlauf ein junger Held, von einer Traumvision beseelt, durchs Leben wandert, um zu seinem Ziel, einer ewigen Vereinigung mit der Geliebten, zu gelangen. Der zweite Teil des Werkes, der von dem Untertitel "Die Erfüllung" überschrieben ist, scheint die vorangegangene "Erwartung" zu übernehmen, um sie in Hoffnung auf eine endgültige "Erfüllung" in die Zukunft zu entwerfen. In diesem Teil deutet der "Untertitel" dem "sentenzenhafte[n] Titel" ähnlich, auf noch "vielstrahliger[e]" Weise (145), auf ein sich in stufenweiser Erhöhung erfüllendes Geschehen. Auf Grund dieser Erkenntnis erwecken Zyanes Worte besondere Aufmerksamkeit, wenn sie im zweiten Teil des **Ofterdingen** das Thema der Voranbewegung zu einem höheren Ideal wieder aufgreift, indem sie Heinrichs Frage "Wo gehn wir denn hin?" (**N.S.** 1: 325), mit der Antwort "Immer nach Hause" bedenkt (325). Auch Gerhard Wehr nimmt einen gedanklichen Übergang von der realen in eine als "Das Kloster, oder der Vorhof" bezeichnete transzendente Sphäre wahr (**N.S.** 1: 317), die sich in dem "Astralis"-Gedicht entfaltet, denn "mit ihm eröffnet der Dichter den . . . 'Die Erfüllung' überschriebenen Teil seines '**Ofterdingen**'-Romans"

(**Novalis: Ein Meister christlicher Einweihung** 74). "Astralis" selbst ist das Unterpfand einer Liebe, welches nach Charles M. Barrack "also represents poetry, as Tieck states . . . 'Dieser sprechende Geist ist die Poesie selber, . . . der mit der Umarmung Heinrichs und Mathildens geboren ist'" ("Conscience in Heinrich von Ofterdingen: Novalis' Metaphysic of the Poet": **The Germanic Review** 283). Der Sinn dieser Aussage enthüllt sich auch in den Zeilen des Gedichtes, in dem es heißt:

> Aus Wehmuth, Lieb' und Ahndungen entsprungen
> War der Besinnung Wachsthum nur ein Flug,
> Und wie die Wollust Flammen in mir schlug,
> Ward ich zugleich vom höchsten Weh durchdrungen.
> Die Welt lag blühend um den hellen Hügel,
> Die Worte des Profeten wurden Flügel,
> Nicht einzeln mehr nur Heinrich und Mathilde
> Vereinten Beide sich zu Einem Bilde.- (**N.S.** 1: 34-41)

In Übereinstimmung mit dem Titel **Heinrich von Ofterdingen** deuten die Untertitel ebenfalls das "Kernmotiv" an, um nach Kayser, in sinngemäßer Verknüpfung mit einem Gedicht (**Das sprachliche Kunstwerk** 193), dabei noch "etwas Geheimnisvolles, Undurchsichtiges" zu offenbaren, was sich erst "nach dem Anhören" der ganzen Geschichte, "in seiner vollen Bedeutung erfassen läßt" (193). Das ist in dem Roman des Novalis in ganz besonderem Maße der Fall, denn laut Genette bewirkt eine "thematische Verdopplung", daß "chaque élément peut jouer sa partie" (**Seuils** 81). Während die in den Überschriften genannten Namen die historische Vorbildung und die Gegenwart des Helden vereinen, offenbaren die "Untertitel" dessen "Erwartung" und deuten die "Erfüllung" einer Sehnsucht an, um "auf mehr oder minder feinsinnige Art" (**Seuils** 81), "symboliquement ou cryptiquement par le[s] titre[s]" (81), auf

die "innere Bauform", die "Erzählweise" und den "stofflichen Gehalt" zu weisen, deren Bedeutung von "Astralis" vorausgedeutet wurde.

c) Auf das Werk **Bauformen des Erzählens** zurückkommend, sollen zuerst die "zukunftsgewissen Vorausdeutungen" erwähnt werden, die, als "Vorwort" (143) oder "Geleitwort" bezeichnet (148), besonders wichtige Elemente der "äußeren Bauform" darstellen und deren Vorhandensein einer "allgemeinen Funktion der Identifizierung" einer Dichtung entsprechen würde (144), (siehe S. 7).

Dem "Titel" des Romans **Heinrich von Ofterdingen** geht das "Vorwort" voran (**B.d.E.** 143), das nach Gerald Prince "An initial section in some narratives" darstellt (**Dictionary of Narratology**). In dem Roman des Novalis beschränkt sich das "Vorwort" jedoch keineswegs auf den "roten Faden", den es dem Leser "in die Hand" geben soll (**B.d.E.** 148), sondern stellt ebenso eine "Zueignung" dar (**N.S.** 1: 193), laut Genette: "l'hommage d'une oeuvre à . . . [un] idéal" (**Seuils** 110). Wenn auch diese nicht "nach" der "Titelseite" erscheint (**Seuils** 118), sondern bereits vor derselben ihren "Platz", "en tête du livre" eingenommen hat (118), so weisen doch "lyrische Verse . . . den Leser auf die größeren Tiefen der Epik" (**Das sprachliche Kunstwerk** (178), die sich nach Heinz Ritter in "der feierlichen Form" von zwei Sonetten offenbaren ("Die Entstehung des 'Heinrich von Ofterdingen'." **Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte** 183). Der Autor erklärt, daß von diesen das zweite gleichsam den "Schlüssel" zum ersten

gebe (184), während er sich auf das Ende beziehend, erklärt:

> Gewohnt, in allem bei Novalis den Mythos von Sophie zu sehen, würden wir auch geneigt sein, ihn in den letzten 5 Zeilen dieses Sonetts zu finden. Aber diesmal wird uns die Lösung mitgegeben. An 'die geheime Macht des Gesangs' ist das Gedicht gerichtet, . . . die als Engel seinen allerhöchsten Sinn weckte, durch die er zu allem wurde, was er ist. (185)

Dieser "geheime[n] Macht des Gesangs" würde Novalis das erste Gedicht zusingen, denn "es steht in völliger Parallele zum zweiten" (185), wie eine von Ritter, in umgekehrter Reihenfolge durchgeführte Darstellung beider Gedichte, zu erkennen gibt. Die wichtigsten Zeilen derselben, beglaubigen die Beobachtung des Autors:

An ihrem vollen Busen trank ich Leben	Mit Ahndungen hast du das Kind gepflegt
Da sah ich sie als Engel zu mir schweben	. . . als Urbild zart- gesinnter Frauen
Ich ward durch sie zu allem, was ich bin	Des Jünglings Herz [hast du] zu höchstem Schwung bewegt
Sie ists, die Licht in unsre Augen gießt	Du hast in mir den edlen Trieb erregt, Tief ins Gemüth der . . . Welt zu schauen
ich . . . flog erwacht an ihrem Arm dahin	Mit deiner Hand ergriff mich ein Vertrauen, das sicher mich durch alle Stürme trägt
Die uns den Sinn für jede Kunst beschieden	Ich darf für Dich der edlen Kunst mich weihen
Sie ists . . ., die . . . das Herz der Frohen und der Müden in trunkener Andacht . . . genießt	Ist nicht mein Herz und Leben ewig dein? (**N.S.** 1: 193)

Laut Ritter, hat "Fast jeder Satz des einen Gedichts . . . seine Entsprechung im andern" (**Euphorion** 185), um zu beweisen,

daß Novalis die Dichtung anrufe (185), deren "Macht" auch von Klingsohr, dem "Vater der Liebe", verherrlicht wird, wenn er erläutert:

> Man betrachte nur die Liebe. Nirgends wird wohl die Nothwendigkeit der Poesie zum Bestand der Menschheit so klar, als in ihr. Die Liebe ist stumm, nur die Poesie kann für sie sprechen. Oder die Liebe ist selbst nichts, als die höchste Naturpoesie. (**N.S.** 1: 287)

Auf Grund dieser Belehrung kann das den Roman **Heinrich von Ofterdingen** einführende "Vorwort", besagte "Zueignung", ebenfalls als "affiche . . . d'une relation . . . entre l'auteur et quelque . . . entité" verstanden werden (**Seuils** 126), in der ein "Ideal" in zwei Sonetten besungen wird, um vom "äußeren" Rahmen her einen Einblick in den "inneren Aufbau", die "Erzählweise" und den "stofflichen Gehalt" des Werkes zu gewähren. Diesem Zweck dienen die beiden, im "Geleitwort" enthaltenen Gedichte, die vorausdeuten, was in "Ahndungen":

> Des Jünglings Herz . . .
> zu höchstem Schwung bewegt (**N.S.** 1: 193)

d) Die "äußeren Teile"

Wolfgang Kayser erklärt, daß die äußeren "Teile" eines dichterischen Werkes "durch den Druck kenntlich gemachte Abschnitte größeren oder kleineren Umfangs" wären (**Das sprachliche Kunstwerk** 177), die zugleich als Elemente "eines inneren Aufbaus" angesehen werden könnten (177) (siehe S. 4 und 7).

Der Roman **Heinrich von Ofterdingen** besteht aus zwei voneinander getrennten Teilen, die, wie bereits erwähnt, mit einer Überschrift versehen sind. Im "Ersten Teil" der

Dichtung (**N.S.** 1: 195) sind neun Kapitel enthalten, deren Reihenfolge durch eine entsprechend ausgeschriebene Zahl gekennzeichnet wird. Wenn auch die einzelnen "Abschnitte", keineswegs durch "vorgesetzte Mottos" eingeführt werden (**Das sprachliche Kunstwerk** 178), so sind sie doch "eigengewichtige Teile" (178), deren "Zahlen" Klingsohr eine höhere Bedeutung verleiht:

> Den Reichthum der Erfindung macht nur eine leichte Zusammenstellung faßlich und anmuthig, dagegen auch das bloße Ebenmaaß die unangenehme Dürre einer Zahlenfigur hat. Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff. Für den Dichter ist die Poesie an beschränkte Werkzeuge gebunden, und eben dadurch wird sie zur Kunst. (**N.S.** 1: 286)

Daß die Überschriften der "Teile" und die "Zahlen" der Kapitel nicht nur dem Zweck der "Eben[mäßigkeit]" zu dienen bestimmt sind, geht auch aus einer diesbezüglichen Bemerkung von Jurij Striedter hervor, der die eigentliche Bewandtnis der "Zahlenfiguren" ganz anders versteht, denn er erklärt, daß "hier . . . von Dürre und Starre nicht die Rede sein [kann]; im Gegenteil, die Figuren- und Formenwelt der Phantasie ist überreich an Leben und in beständiger Verwandlung begriffen" (**Die Fragmente des Novalis als 'Präfiguration' seiner Dichtung** 216).

Der "zweite Teil" des obigen Romans, der mit dem Titel "Zweiter Theil" versehen wurde, besteht hingegen nur aus einem "Abschnitt", der unvollendet blieb, obwohl nach Oskar Serge Ehrensperger auch dieser "eine angefangene zweite Einheit" darstellt (**Die epische Struktur in Novalis':** "Heinrich von Ofterdingen" 70), die sich der "Form", wie sie schon aus dem

ersten Teil bekannt war, annähern würde, damit die in Überschriften und "Zahlen" enthaltene Bedeutung nicht "verloren" gehe (**Die Fragmente des Novalis** 216). Diese offenbare im "inneren Aufbau" des Romans eine ununterbrochene Voranbewegung des Helden zu seinem endgültigen Ziel (**Die epische Struktur** 32), wie die weitere Erforschung des Romans beweisen wird.

e) Die "abschließende Vorausdeutung"

In diesem Zusammmenhang werden hier nur die für eine weitere Analyse der vorliegenden Werke wichtigsten Arten der äußerlich erkennbaren "abschließende[n] Vorausdeutung" genannt (**B.d.E.** 153), da deren Eigenschaften und folgenschwere Funktion im Rahmen der "inneren Bauform", der "Erzählweise" und des "stofflichen Gehalts" (siehe S. 7-8) ausführlich erörtert werden.

Im Gedanken an die obige Darlegung sollen, wie auch bei den nachfolgenden Werken, vorwiegend Anzeichen besprochen werden, die zur Mutmaßung eines "offene[n]" Ausgangs Anlaß geben. Kristin Pfefferkorn erklärt, daß die "offene Form" des **Ofterdingen** weniger als Folge des frühen Todes von Novalis anzusehen sei, sondern vielmehr als die von ihm beabsichtigte Struktur seines Werkes. Die Autorin fügt erklärend hinzu:

> Clearly, such an undertaking, while it may be ended, cannot be completed. Where the novel is conceived as such an infinite undertaking, a new approach must be found to its various parts. For if these as well were to be infinite, not only could the novel not be completed, it could not even be begun. (**Novalis: A Romantic's Theory of Language and Poetry** 167).

Im Gedanken an diese Aussage sollte das "Buch des Einsiedlers"

als Beispiel angeführt werden, in dem der "Schluß . . . zu fehlen schien" (**N.S.** 1: 265). Johannes Mahr erklärt:

> Indem Heinrich sein persönliches Ziel erreicht, kommt auch die . . . Dichtung an ihr Ende. Der Schluß . . . wird demnach so in die Zukunft verlegt, daß er zusammenfällt mit dem Leben des Dichters Heinrich von Ofterdingen. (**Übergang zum Endlichen: Der Weg des Dichters in Novalis'** "Heinrich von Ofterdingen" 149).

In dem obigen Werk erfüllt sich das Geschick eines Helden (148-149), der einen Teil seines zweifachen Ideals, die "Poetisierung der Welt", auf Erden erreichte, während die ersehnte Wieder-Vereinigung mit der Geliebten vom irdischen Bereich in die "Zukunft verlegt" wird, um mit dem im Buche geschilderten "Leben des Dichters Heinrich von Ofterdingen" identisch zu werden (149).

Diesem Verständnis der Geschichte entspricht auch der Inhalt, der von Ludwig Tieck hinzugefügten "Paralipomena" (**N.S.** 1: 335-339), die den Aufzeichnungen des Novalis entnommen wurden, um sie nach seinem Tode als "äußerlich" wahrnehmbaren Zusatz seinem Werk hinzuzufügen. Mähl erklärt, daß auch der "Fortsetzungsbericht" von Tieck "gegenüber früheren Urteilen durch die neu aufgefundenen Papiere aus dem Nachlaß Eduard v. Bülows eine gewisse Bestätigung" erfahren habe (**Deutsche Dichter der Romantik** 2: 242). Samuel erinnert an einen Brief, den Novalis an Tieck geschrieben hatte (**Der deutsche Roman** 1: 285), der die folgende Mitteilung enthält:

> Der ganze Plan ruht ziemlich ausgeführt in meinem Kopfe. Es werden 2 Bände werden - der Erste ist in 3 Wochen hoffentlich fertig. (**Novalis Schriften: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse** 4: 322)

Eine Anmerkung des obigen Autors besagt, daß es sich im

Ofterdingen um eine vom Dichter geplante Bewältigung der "scheinbar unzusammenhängenden Aufzeichnungen" handelt (**Der deutsche Roman** 286), deren beabsichtigte Wiederaufnahme im dritten Teil zu einer "Synthese" führen sollte, in der nach Momberger: "Identität von Ursprung und Ziel, von Dargestelltem und Darstellendem" wahrnehmbar würden (**Sonne und Punsch: Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann** 146), um laut Samuel, in der Vollendung der gesamten Dichtung zu enden (**Der deutsche Roman** 1: 286). Auch die thematische Bedeutung der von Novalis vorgesehenen Schlußform führt zum "inneren" Aufbau und zum "stofflichen Gehalt" und soll im dritten und im vierten Kapitel der vorliegenden Abhandlung analysiert werden.

In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** haben die "Elemente des äußeren Aufbaus", die "Titel", das "Vorwort", die "Teile" und die "abschließende Vorausdeutung", ihre Aufgabe vollendet, indem sie im "Aufnehmenden" eine "Einstimmung" auslösen, deren entscheidender Wirkung sich auch der Leser nicht zu entziehen vermag.

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels.**

Im Zusammenhang mit dem obigen Werk sollen ebenfalls einige Angaben über die Person des Dichters, sein Gedankengut und seinen Roman beachtet werden. Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, die Herausgeber der **Elixiere**, vermerken auf einer "Zeittafel", daß E.T.A. Hoffmann im Jahre 1776 in Königsberg, im ehemaligen Preußen, geboren wurde und Anfang des Jahres 1822 an einer "tödliche[n] Erkrankung" gestorben war (**E.T.A.**

Hoffmann: Die Elixiere des Teufels, Werke 1814-1816 529-539).

Marianne Beese schreibt in bezug auf den Vater des Dichters:

> Jener Christoph Ludwig Hoffmann . . . war . . . äußerst kunstbegabt, zugleich aber haltlos und dem Alkohol verfallen. Der ebenso talentierte wie labile Mann hatte seine Cousine Lovisa Albertina Doerffer . . . geheiratet, eine kränkliche, . . . zur Hysterie neigende Frau.--Die Ehe der beiden wesensverschiedenen Menschen verlief unglücklich, und sie wurde nach zwölf Jahren getrennt. (**E.T.A. Hoffmann** 6)

Zu diesem Zeitpunkt sei "der kleine Ernst" (6-7) erst zwei Jahre alt gewesen und infolge der Trennung seiner Eltern (7) wäre ihm die Geborgenheit einer Familie "auf immer" versagt geblieben (7). Nur die "jüngere Schwester der Mutter", die "Tante Füßchen" genannt wurde (7), hätte dem in seelischer "Verweisung" heranwachsenden "kränkliche[n] Knabe[n]" (8) "Güte, Zärtlichkeit und Verständnis" erwiesen (7), während der für seine Erziehung verantwortliche Onkel "Otto Wilhelm", ein in seiner "juristischen Laufbahn" gescheiterter Dilettant war (8), dessen "Philister"-Tum den Neffen zur "Spottlust" reizte (8). Die "nervöse Schwäche und Anfälligkeit" der Mutter habe ihn sehr bedrückt (8):

> Die später in vielen Hoffmannschen Erzählungen zutage tretende Atmosphäre von Unheimlichkeit und kränklicher Spannung mag in all dem bereits ihre erlebnishaften Wurzeln haben.--Damit einhergehend waltete in der Umgebung des Jungen die Trostlosigkeit eines ungeistigen, weitgehend amusischen Lebens. (8)

Hans A. Neunzig berichtet in diesem Zusammenhang:

> Hoffmann trank. Er selber hat sich ausführlich darüber geäußert, wie er sich mit Alkohol in Stimmung versetzte, wie die Phantasien ihm im Rausch erchienen seien. . . . aber seine Phantasie . . . blieb immer ein wenig die eines Kindes, das durch den Wald geht und aus Angst pfeift. (**Lebensläufe der Deutschen Romantik: Schriftsteller** 127)

Auch dieser Dichter hat wie Novalis vor ihm seinen Namen geändert, indem er aus "Verehrung für Mozart . . . später den Vornamen Wilhelm in Amadeus" umändern ließ (**Elixiere** 529). Die Herausgeber betonen, daß es für Hoffmann ebenfalls eine unerreichbare Geliebte gab:

> Die große Rolle des sexuellen Begehrens läßt sich ebenso wie die Verklärung der Geliebten zur Heiligen zum Teil wohl aus den Erfahrungen des Dichters mit Julia [Mark] erklären. Hoffmanns literarische Umsetzung seiner Erlebnisse mit ihr wird in den Kommentaren zu den **Fantasiestücken** behandelt. In den **Elixieren** setzt sich dieser Umwandlungs- und Literarisierungsprozeß fort. (**Elixiere** 558)

Laut Rüdiger Safranski handelt es sich aber nicht um die "erhabene" Steigerung einer künstlerischen Begeisterung, sondern um "Wahnsinn", wenn Hoffmann sich "irgendwann Ende 1810" in Julia verliebte (**E.T.A. Hoffmann: Das Leben eines skeptischen Phantasten** 243-244). Klaus Grünzel weist auf eine Eintragung aus dem "Marterjahr 1812" (**E.T.A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten** 196), in welcher der Dichter "Wahnsinn", ja "höchsten Wahnsinn" und krankhafte "Eifersucht" offenbare (**Briefe und Tagebücher** 1: 342), wenn er, im Gedanken an Julias Trauung mit einem "Kaufmann namens Graepel" (196), seinen Gefühlen Ausdruck verleihend, schreibt:

> J u l c h e n s H o c h z e i t s t a g conquesto maledetto mercante . . . sich un poco beschampagnert . . . ma senza exaltatione - die alberne Periode Rücksichts Ktch ist ganz vorüber - (**Briefe und Tagebücher** 1: 403)

Das "Kürzel" gelte der "Julchen", bemerkt Safranski, Hoffmann gebe "ihr also den Namen der heimlichen Kaisertochter aus Kleists . . . Schauspiel **Das Kätchen von Heilbronn**" (**E.T.A.**

Hoffmann 244). Das obige Ereignis auf die **Elixiere** übertragend, erklären Brigitte Feldges und Ulrich Stadler: "Was die Figuren anbelangt, so stellen die meisten Interpreten Aurelie in Beziehung zu Julia Mark und sehen den ganzen inneren Kampf des Medardus im Zusammenhang mit Hoffmanns unglücklicher Liebe" (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung** 200), während Jacques Bousquet erläutert, daß "Dans les rêves supposés . . . de Médart et d'Aurélia, dans les **Elixirs du Diable** . . . l'amour est impossible parce que Médart est prêtre" (**Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique: Essai sur la Naissance et l'Évolution des Images** 178-179).

Der "Erste Teil" des Romans **Die Elixiere des Teufels** erschien im Jahre 1815, während der "Zweite Teil" desselben erst im Jahre 1816 zur Veröffentlichung gelangte (**Elixiere** 545). Segebrecht und Steinecke erwähnen einen vom 24. März 1814 datierten Brief an "Kunz", in dem es heißt: "Der Roman: **Die Elixiere des Teufels**, muß für mich ein LebensElixier werden" (**Briefe und Tagebücher** 2: 124). Obwohl die als "LebensElixier" konzipierte "seltsame Geschichte", die des Dichters war (**Elixiere** 11), lassen sich laut Neunzig auch in dieser philosophisch-wissenschaftliche sowie literarische Quellen wahrnehmen (**Lebensläufe der Deutschen Romantik** (126). Die Herausgeber heben besonders den Einfluß von Gotthilf Heinrich Schubert hervor, dessen Werke **Die Symbolik des Traumes** und **Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften** "eine Fülle von Spuren" in den **Elixieren** hinterlassen haben (**Elixiere** 563-564). Auf Grund der Lehre

Schuberts erwarb Hoffmann:

> . . . die in seiner Zeit ungewöhnliche Fähigkeit, in der wissenschaftlichen Literatur geschilderte psychische Phänomene in eindringlicher Weise darzustellen, ihnen literarisches Leben zu verleihen - insofern kann mit Recht von einer 'Poetisierung der Medizin' . . . gesprochen werden. (565)

"Einfühlungsvermögen in die Psyche anderer, die für die Ärzte nur 'Fälle' waren" (565), ermöglichte Dr. Friedrich Marcus, der Leiter der Irrenanstalt "Sankt Getreu", mit dem Hoffmann befreundet war (564). Nach Marietta Martin übte aber auch der Arzt und Mesmerist Koreff seinen Einfluß aus, der "En 1815" zu "les grands noms du magnétisme en Allemagne" gehörte, wo "les doctrines de Mesmer sont enseignées officiellement à l'Université de Berlin" (**Un Aventurier Intellectuel: Sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, Le Docteur Koreff (1783-1851)** 42), wonach die "deutsche Schule" sich auf das Phänomen des "magnetischen Schlafes" oder des "Traumzustandes" spezialisiert hätte (42). Die Autorin erklärt im Zusammenhang mit dem obigen Arzt, dem "Mesmerismus" und dem Dichter selbst, daß:

> Parmi toutes ses relations, Koreff a un ami, Hoffmann . . . Tous les soirs, Koreff peut l'entendre discourir dans la taverne de Lütter et Wegener . . . et initier les curieux attirés par son renom de grand prêtre du fantastique, au monde du mystère dont une abondante quantité de punch lui facilite l'entrée. Là, sa part n'est que celle des autres auditeurs . . . (67).

Es sei auch hier gewesen, wo die Gemeinschaft der "Sérapion[s] Brüder" gegründet wurde, die sich auf die vier Stifter beschränkt habe (67). Der Name des heiligen "Sérapion le martyr", der dem "polnischen Kalender" entnommen war (67):

> . . . leur plaît, Koreff, Contesssa, Hitzig et Hoffmann

> . . . [et] des authentiques réunions hebdomadaires [ils] content des histoires, selon la règle 'sérapiontienne' . . . pour prendre de là leur essor dans le fantastique, littérature, . . . magnétisme surtout. (70)

Koreff hätte das Phänomen der "Zwangsvorstellungen" (69), sowie alle "affections des anormaux" studiert (69), welche die beliebtesten Helden des "Schöpfers des Epos des Wahnsinns" erlitten hätten (69). Symptome der "Geisteszerrüttung" (**Elixiere** 564) wären für ihn von besonderem Interessen gewesen, denn laut Segebrecht und Steinecke gingen diese "zum Teil auf Beobachtungen des eigenenen Ichs zurück" (564). Eintragungen im Tagebuch Hoffmanns würden "Angstvisionen eines 'DoppeltGängers' " sowie Anzeichen einer "Ich-Spaltung" enthalten (564), deren Bedeutung sich im vierten Kapitel enthüllen soll.

Wenn auch für das genannte Werk "keine Quellenstudien" unternommen wurden (**Elixiere** 558), so erwähnen Segebrecht und Steinecke doch zwei "Bereiche", deren Einfluß "direkt" oder "indirekt" in den **Elixieren** nachzuweisen sei (558). Im Rahmen der "Tradition des Schauerromans ('Gothic novel')" (558) nennen die Herausgeber den Roman **The Monk** von Matthew G. Lewis (558), daneben das Werk **Der Geisterseher** von Schiller, sowie den **Genius** von Grosse (558). Wissenschaftliche "Schriften zu den 'Nachtseiten' des Geistes", vor allem "zur 'romantischen' Medizin" (558), wurden schon zuvor erörtert.

Albert Béguin betont die dem Zeitalter der Romantik entsprechende "Glorifizierung der geliebten Frau" (**Stoff-, Motiv und Symbolforschung** 50), deren Verehrung aber auch dem Einfluß anderer Dichter dieser Epoche zu verdanken sei. Der

Autor erkärt:

> Jünger als Novalis, dessen Schriften für ihn eine wahre Offenbarung bedeuteten, . . . nährte Hoffmann seine Kunst mit romantischem Gedankengut. . . . [Er gab] . . . jedoch den meisten dieser bei Novalis . . . Tieck . . . [und] Schubert . . . entliehenen Gedanken einen vielleicht weniger nüchternen, dafür aber mit sprühendem Leben erfüllten Ausdruck. Mehr als bei jedem seiner Lehrmeister verwandeln sich bei ihm die Eingebungen in Personen, in Ereignisse, in Atmosphäre, und die ganze Welt, die zunächst überraschend real wirkt, nimmt . . . Fremdartiges, Rätselhaftes in sich auf. **(Traumwelt und Romantik: Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs** 358),

welches laut Béguin, in einem Zitat von Charles Baudelaire beschrieben werde, um sinngemäß verstanden, an den **Ersten Teil** der **Faustdichtung** zu erinnern (**Goethes Werke** 3: 1.1112-1117), in dem es heißt: "'Il y a en tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan', a dit Baudelaire, et cette sentence pourrait définir les **Élixirs du Diable"** (**L'Âme Romantique et le Rêve** 273).

A) Die "äußere Bauform"

Im Zusammenhang mit der "äußeren Bauform" **Der Elixiere des Teufels** soll erneut auf die Darlegungen von Kayser, Lämmert und Genette verwiesen werden, da deren Gehalt auch in bezug auf E.T.A. Hoffmanns Werk seine Gültigkeit behalten wird.

a) Der "Titel"

Wie in dem Roman **Heinrich von Ofterdingen**, so sind auch die beiden Teile des obigen Werkes mit einem "Titel" versehen, der nach Genette der "Name" des Buches ist (**Seuils** 76). Dieser bezeichnet allerdings keine "Person" (76), sondern dient dazu "d'imposer un nom . . . à quelque chose" (78).

Neben der obigen Funktion kommt dem "Titel" **Die Elixiere des Teufels** ebenfalls eine "symbolische" Bedeutung zu, deren Sinn Segebrecht und Steinecke in ihren Anmerkungen erläutern. Sie schreiben:

> Von griech.-arab.-lat. 'elixirium'; in der alchimistischen Literatur, die Hoffmann seit seiner Jugend vertraut war, Bezeichnung eines chemischen Präparates von unbedingter Verwandlungskraft; . . . nur selten wurde es, wie bei Hoffmann, mit dem Teufel in Verbindung gebracht. (**Elixiere** 593)

Wenn schon in Goethes **Faustdichtung** der Inhalt der "einzige[n] Phiole", nicht nur aus "Mutterwitz und Kunst" bestand, sondern ebenso einen "Auszug aller tödlich feinen Kräfte" enthielt (**Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden** 3: 1.690-694), so weisen auch die Herausgeber von Hoffmanns Roman auf einen Extrakt, dessen Wirkung vom Prior beschrieben wird, wenn er verkündet: "Ein Verhängnis, dem du nicht entrinnen konntest, gab dem Satan Macht über dich, und indem du freveltest, warst du nur sein Werkzeug" (**Elixiere** 273). Gemeint ist hier die "schwarze, sonderbar geformte Flasche", die das "Elixier des Teufels" enthält, das weiter nichts ist "'als herrlicher echter Syrakuser'", wenn man den Worten des "Grafen" Glauben schenken darf (44). Im "Pergamentblatt des alten Malers" "nipp[te]" der "Ahne" nach Rainer Pabst (**Schicksal bei E.T.A. Hoffmann** 126), an dieser "Flasche" (**Elixiere** 282), die er dem "angebliche[n] Doktor" aus den Händen riß, und "trank in vollen Zügen" (282), worauf ein "dumpfer Donner" bekundet, daß Francesko "nicht Gnade, nicht Ruhe im Grabe . . . [finde], so lange der Stamm, den sein Verbrechen erzeugte, fortwuchert, in frevelicher Sünde!" (286). Auch dem "Knäblein" gab er einige

"Tropfen duftenden Weines" (288), dessen "Kräfte" mit jedem erneuten Trank gestärkt wurden, um in der "Wiederholung" des "Frevels" (**B.d.E.** 182) und auch des "Titels" **Die Elixiere des Teufels** beide Teile der Dichtung zu einem "poetischen Ganzen" zu vereinen (**Seuils** 73).

Nach Segebrecht und Steinecke kündet der mit "Zusatz" angeführte "Titel" (**Elixiere** 545) vor dem "Ersten" und "Zweiten Theil" des Romans (545) "das Grundthema" an und nennt den "Hauptheldеn" zur gleichen Zeit (**B.d.E.** 145), während der eigentlichen "Niederschrift des Mönchs", vor dem "Erste[n]" und "Zweite[n] Band" (**Elixiere** 545), lediglich die kürzere Form desselben vorangehe. Diese stellt nach Genette nur noch "eine Abstraktion" dar (**Figures III** 145), um "n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe" (145). Das bedeutet, daß die "übriggebliebenen" Worte der Überschrift, gleichsam einen "Auszug" der "holden Schlummersäfte" symbolisieren (**Goethes Werke** 3: 1.693), die nun in Hoffmanns Werk ebenfalls "mit dem Teufel in Verbindung gebracht" werden (**Elixiere** 593).

Auch in dem Roman **Die Elixiere des Teufels** besitzt der "Titel" laut Pabst entsprechenden "Verweisungscharakter" (**Schicksal bei E.T.A. Hoffmann** 97). Der Titel kennzeichnet in vorausdeutender Ordnungskraft (**B.d.E.** 144) von "außen" nach "innen" das "Kernmotiv" (144), um den Handlungsverlauf in die "gewünschte Richtung" zu lenken (**B.d.E.** 144).

b) Die "Untertitel"

Dem "Titel" **Die Elixiere des Teufels** folgt der

"Untertitel" "Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners" (**Elixiere** 9). Beide Elemente der "äußeren Bauform" stellen zusammen einen "Doppeltitel" dar (**B.d.E.** 145), der besagt, "daß die einzelnen Etappen" der Erzählung "für sich wie in [einer] Abfolge als exempla . . . zu gelten haben" (145), wobei "chaque élément peut jouer sa partie" (**Seuils** 81). In Hoffmanns Roman wird der "titre double" (81) dieser Aufgabe vollkommen gerecht werden, zumal der "Verfasser der Fantasiestücke" die Übermacht der "Elixiere des Teufels" durch große Blockbuchstaben betont, während der in kleinerer Schrift erscheinende Untertitel "Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners" auf die Hilflosigkeit eines Mönchs weist, der nach Momberger "unter der Herrschaft des Buchstaben stehend . . . [den] 'Sinn der Welt . . . [verloren]'" hat (**Sonne und Punsch: Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann** 49). Die Buchstaben des Wortes "Nachgelassene" verstellen den kaum nachprüfbaren "Zugang zur Wahrheit" (49), zumal der "Selige" nicht mehr unter den Lebenden weilte (**Elixiere** 12). Den "Runen", den geheimnisvollen "Schriftzeichen der Germanen" ähnlich (**Brockhaus Enzyklopädie** 16: 248), erinnern diese an Tiecks Erzählung **Der Runenberg** in der die Bergkönigin eine mit "vielen eingelegten Steinen . . . besetzte "Tafel" aus dem "goldenen Schrank" nahm (33), die eine "unverständliche Figur mit ihren unterschiedlichen . . . Linien zu bilden [schien]" (33), welche die "Grenzen von Wirklichkeit, Traum und Wahn" verwischen (**Kindlers Literatur Lexikon** 6: 592), um den Helden

"tief in sich selbst" zu versenken und ihn letzlich zu zerstören (**Der Runenberg** 33). Schon in der **Faustdichtung** "bricht" das "Stäbchen", als "sie" Margarete "packen" und zum "Blutstuhl" hinziehen (**Goethes Werke** 3: 1.4590), während im **Ofterdingen** "ein zartes eisernes Stäbchen . . . [sich] nach Norden dreh[t]" (**N.S.** 1: 294) und in eine Richtung weist, die "bereits vorgezeichnet ist" (**Sonne und Punsch** 146). Feldges und Stadler beschreiben die im "Titel" und "Untertitel" verborgene Schicksalshaftigkeit, indem sie erklären, daß diese schon mit dem Trank der "Elixiere" entschieden wurde (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung**), denn von diesem Moment an sei Medardus "ein dem Teufel Verfallener", einer der "unrettbar" verloren war (201), der vom "verführerischen Gaukelbilde . . . zum sündigen Abfall" gezwungen wurde (**Elixiere** 52-53). Die Herausgeber des vorliegenden Romans erläutern, daß "Saint Médard . . . als Begründer des Rosenfestes . . . gefeiert wurde" (**Elixiere** 593). Im Leben des Mönchs Medardus spielten daher "die heilige Rosalia und ihre Attribute (Rosen, Rosenduft) eine wesentliche Rolle" (593), weshalb auch die von ihm "geliebte Aurelie . . . den Klosternamen Rosalia" erhalten habe (593). Auch in Brentanos unvollendetem Epos **Romanzen vom Rosenkranz**, in dem sich ebenfalls "eine unendliche Erbschuld" löse (**Kindlers Literatur Lexikon** 9: 8278-8279), erhalten die "Rosennamen ihren symbolischen Bezugspunkt" (8279), um als Sinnbild von "Schönheit", "Liebe" und "Fruchtbarkeit", auch als "Marien-Symbol", zu gelten (**Herder Lexikon: Symbole** 134). Dieses sei

in dem Gedicht "Totenmesse" im Motiv vom "Rosenstrauch von Jericho" nachgebildet worden (**Kindlers Literatur Lexikon** 9: 8279), als:

> Vor des Kirchleins Marmorschwelle . . .
> Sproßt der schönste Rosenstrauch
> Und erfüllet die Kapelle
> Mit der süßen Düfte Hauch.
> . . .
>
> Durch das Kuppelfenster schauen
> Still sechs Rosen zum Altar,
> Ihre Tränen nieder tauen
> Auf Mariens Schleier klar.
>
> Aber von den sechsen schimmert
> Eine rot und eine weiß,
> Und die dritte golden flimmert
> Aus dem wunderbaren Gleiß.
>
> Rosa mystica Maria
> Heißt der heilge Rosenbund;
> Virgo dulcis, clemens, pia
> Grüßet sie des Volkes Mund.
> (**Die Romanzen vom Rosenkranz** XVII, 38-45)

Trotz des fast überwältigend erscheinenden Sinngehalts des "Untertitels", darf das Wort "Bruder" keineswegs übersehen werden, bildet doch dieses eine Analogie zu Wackenroders Erzählung **Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders**, in der besagte "Ergießungen" auch eine Art von "Lebensbeichte" eines weniger als vollkommenen "Bruders" darstellen (**Elixiere** 585), der ebenso "kunstliebend" war, besonders da, wo es sich um "sein Bild der Madonna" handelte, das "noch unvollendet an der Wand gehangen" (**Herzensergießungen** 10). In beiden Dichtungen hat sich alsdann das "ganz vollkommene" Bildnis einer Heiligen in ein "wirklich lebendiges Bild" verwandelt (10). In diesem Zusammenhang gewinnt auch der dem "Untertitel" folgende

Nachsatz "Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier" an Signifikanz (**Elixiere** 9), da Hoffmann "eine Herausgeberfiktion" gewählt habe, wobei er "auf sein . . . Erstlingswerk . . . ('Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten')" verweise (593), das "ihn [auch] . . . nicht als Verfasser" nannte, sondern seinerseits "eine Herausgeberfiktion" wählte (593-594).

Der "Doppeltitel" werde daher zu einer Art von "erzähltechnische[m] Analogon zum Problem des gespaltenen . . . Ichs", das im Roman **Die Elixiere des Teufels** eine "zentrale Rolle spielt" (**Elixiere** 594).

c) Das "Vorwort"

Der obige Roman ist wie das Werk des Novalis mit einem umfangreichen "Vorwort" versehen (**B.d.E.** 143-148), welches nach Barbara Elling "'dunkle Ahnungen'" heraufbeschwört (**Leserintegration** 55), wenn im "Vorwort" der "Herausgeber" sich an den "günstigen Leser!" wendet (**Elixiere** 12), dem er "die Papiere des Capuziners Medardus" überreicht, obwohl ihm selbst "war"

> . . . als könne das, was wir insgeheime Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es festknüpfend . . . als sei 'der' aber für verloren zu achten, der mit jener Erkenntnis die Kraft gewonnen glaubt, jenen Faden gewaltsam zu zerreißen, und es aufzunehmen, mit der dunklen Macht, die über uns gebietet. (12)

In der "Geschichte des Medardus" (11) handelt es sich um jenen "'roten Faden'", der im "Geleitwort" den Weg des Lesers durch die "verwirrende Vielfalt des Geschehens" leitet (**B.d.E.** 148), während die "dunkle Macht" das Schicksal bedeutet

(**Elixiere** 12), welches mit dem Symbol des "Fadens" verknüpft:

> . . . [was] known as the Fates, or Moerae: Clotho, Lachesis and Atropos, who determined the destiny of every human being. This was symbolised by a thread, which the first of the Fates drew from her distaff, the second wound, and the third cut when the span of life that it represented was over. (**Larousse: World Mythology** 110).

In Übereinstimmung mit diesen Zeilen verkündet Lachesis im zweiten Teil der **Faustdichtung** im "weitläufige[n] Saal":

> . . .
>
> Fäden kommen, Fäden weifen,
> Jeden lenk ich seine Bahn,
> Keinen laß ich überschweifen,
> Füg er sich im Kreis heran.
>
> Könnt ich einmal mich vergessen,
> Wär es um die Welt mir bang;
> Stunden zählen, Jahre messen,
> Und der Weber nimmt den Strang.
> (**Goethes Werke** 3: 2.1.5337-5344),

dessen Schlingen auch der "Bruder Medardus" nicht zu entkommen vermag, denn auch für ihn webten die Nornen, den sich zum "Kreis" formenden "Strang". In Hölderlins Gedicht "Hyperions Schicksalslied" offenbaren sich ebenfalls "antike Schicksalsideen" (**Elixiere** 578), die allerdings ein noch hoffnungsloseres Bild der "Himmlischen" entwerfen, deren "Ewiger Klarheit" die Menschheit ausgeliefert war, denn es heißt:

> . . .
>
> Doch uns ist gegeben,
> Auf keiner Stätte zu ruhn,
> Es schwinden, es fallen
> Die leidenden Menschen
> Blindlings von einer
> Stunde zur andern,
> Wie Wasser von Klippe
> Zu Klippe geworfen,
> Jahr lang ins Ungewisse hinab.
> (**Friedrich Hölderlin Gedichte** 3.16-24)

Dem Schicksalsglauben des Griechentums stehen die "christlichen Vorstellungen" Hoffmanns antithetisch gegenüber (**Elixiere** 578), denn schon im ersten "Abschnitt" des Romans wurde dem "Vater" die "Gnade Gottes" zuteil (**Elixiere** 15). Grundgedanken der Versöhnung fanden auch in Hölderlins Gedicht "Friedensfeier" ihren Niederschlag:

> . . .
>
> Einmal mag aber ein Gott auch Tagewerk erwählen,
> Gleich Sterblichen und teilen alles Schicksal.
> Schicksalgesetz ist dies, daß Alle sich erfahren,
> . . .
> Was wohl das Beste sei. So dünkt mir jetzt das Beste,
> Wenn nun vollendet sein Bild und fertig ist der Meister,
> Und selbst verklärt davon aus seiner Werkstatt tritt,
> Der stille Gott der Zeit und nur der Liebe Gesetz,
> Das schönausgleichende gilt von hier an bis zum Himmel.
> (**Friedrich Hölderlin Gedichte** 7.1-10)

Neben Hoffmanns "Bewußtsein im Sinn der griechischen Tragödie" (**Lebensläufe der Deutschen Romantik:** 154) und dem christlichen Glauben erläutern die Herausgeber die Bewandtnis der "Vererbung" negativer Eigenschaften durch "Inzucht" (**Elixiere** 578), deren Merkmale im "Pergamentblatt des alten Malers" offenkundig zutage treten (**Elixiere** 288-297).

Jene alte "vergelbte Schrift" bildet laut Momberger im Inneren der "Nachgelassenen Papiere" den eigentlichen Kern der textlichen "Figur" (**Sonne und Punsch** 151), dessen Bedeutung sich offenbart, wenn der "Herausgeber" gesteht: "Nach vieler Mühe [wurde] . . . es mir klar . . . , daß es jene im Malerbuch aufgezeichnete Geschichte sei, von der Medardus spricht" (**Elixiere** 276). Auch dieser geht wie dem "Vorwort" eine "Eingeschaltete Anmerkung des Herausgebers" voran (275):

> Ich trete in die Person des Herausgebers, und bitte

> dich, günstiger Leser! du wollest, ehe du weiter liesest, folgendes dir gütigst merken. . . . Alles wird sich lieber Leser, nun klärlich dartun, wenn du diese . . . Buchstaben im Sinn behältst. (277)

Der "Sinn" der "Buchstaben", die "dartun", was das "Kryptogramm" verborgen hält (**Sonne und Punsch** 151), war bereits im ausführlichen "Geleitwort" enthalten, in dem die "manigfachen Bilder der Camera obscura" verherrlicht wurden, die, wenn "schärfer ins Auge [gefaßt], sich . . . bald deutlich und rund darstell[en]" (**Elixiere** 12), um den "gütigste[n] Leser" zu "ergötzen" (12). Laut Segebrecht und Steinecke "zeigt" auch diese "Dunkle Kammer": "Bilder der Wirklichkeit, aber in . . . 'verkehrter' Form" (594), deren Ambiguität Momberger mit dem Inhalt der "Niederschrift" und mit ihrer "Vorlage" vergleicht. Er führt weiter aus:

> Im Zentrum des Werks steht das Bild der heiligen Rosalia, das der Maler Francesco einst mit Hilfe des Elixiers des Teufels malte. Es ist sicher kein Zufall, daß dieser Francesco ein Schüler Leonardo da Vincis ist, der in seiner eigenen Malpraxis auch auf ein "Elixier des Teufels" zurückgriff: die 'camera obscura'. Diese wird denn auch von Hoffmann als Allegorie des Romans gewählt. (**Sonne und Punsch** 157)

Dieser Schilderung entspreche die Formung beider "Kernstücke" der **Elixiere**, die nach dem Vorbild der "Renaissancemaler" auf dem Effekt des "Trugbild[es]" beruhen (**Sonne und Punsch** 157), das im "Malerbuch" von dem "fremden Weibe" mit "verdammter Zauberei" heraufbeschworen wurde (**Elixiere** 285), um als "'trompe l'oeil'" (**Sonne und Punsch** 157) bereits "Francescos Verbrechen" zu begründen (157). Dem Phänomen einer derartigen "Verdoppelung" entspricht auch die "Person" des "Herausgebers" vollkommen, der bewußt und gewollt eine "mask" annimmt (**A**

Dictionary of Narratology), um, nach Prince, nicht nur eine "persona" darzustellen (**A Dictionary of Narratology**), sondern als ungenannter "Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier" (**Elixiere** 9) alles Berichten und alles Geschehen im Handlungsverlauf zu leiten und zu kontrollieren (277).

Segebrecht und Steinecke erläutern, daß durch die Funktion des "Vorwortes" mögliche "Arten des Verstehens" gegeben werden (**Elixiere** 594), weshalb sich vielleicht schon der Verfasser des "Pergamentblattes" bewogen fühlte, aus Erfahrung und Voraussicht zu sagen: "Ich erblicke oft den Faden, den die dunkle Macht, sich auflehnend gegen das Heil meiner Seele, fortspinnt, und glaube törigt ihn erfassen, ihn zerreißen zu können" (293).

d) Die "äußeren Teile"

Trotz einer teilweise verschiedenartigen strukturellen Anordnung der einzelnen "Teile" liegt dem Roman **Die Elixiere des Teufels** eine dem **Ofterdingen** ähnliche "Bauform" zu Grunde. Diese besteht hauptsächlich aus zwei äußerlich erkennbaren "Teilen", die jeweils als "Erster", bzw. "Zweiter Theil" bezeichnet werden (**Elixiere** 10, 183). Die Herausgeber betonen, daß die Bestimmung "Theil" sich auf das "gesamte Werk" beziehen würde, während der Begriff "Band" nur auf die "Niederschrift des Mönchs" anzuwenden sei (545).

Dieser Erklärung entsprechend, sind die beiden "Teile" des Romans ebenfalls in einzelne "Kapitel" untergliedert worden, wobei die im ersten Teil enthaltenen vier "Abschnitte" (**Das sprachliche Kunstwerk** 177) und die drei anschließenden

des zweiten Teils jeweils Überschriften tragen. Diese nennen allerdings keine Zahlen, sondern enthalten Worte, die schon eine "Art Inhaltsangabe in sich bergen" (**B.d.E.** 145) und laut Gerhard R. Kaiser: "den Umriß der Handlung" anzeigen (**E.T.A. Hoffmann** 45). Wenn in der Dichtung des Novalis die Kapitel nach Beck ein "abgeschlossenes Ganzes" darstellen, so bilden auch in Hoffmanns Werk die "Abschnitte" jeweils getrennte "Einheiten" (**Friedrich von Hardenberg 'Oeconomie des Styls'** 55), die aber weniger eine "Verjüngung" darstellen, doch als eine "Wiederholung" der "großen Geschichte" zu verstehen sind (**Sonne und Punsch** 162), in der "in einem "Hin und Her . . . die Unklarheiten des einen Textes durch Rückgriffe auf andere geklärt . . . und umgekehrt" werden (156), um dem Leben des Bruder Medardus" ähnlich zu sein (**Elixiere** 579), dessen Geschichte erst im Rahmen der "Wiederholung" verständlich wird (**B.d.E.** 182).

e) Die "abschließende Vorausdeutung"

Wenn bereits in dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** eine gewisse Unsicherheit in bezug auf seine "Schlußform" festgestellt wurde, so wiederholt sich dieses Phänomen auch in den **Elixieren.** Segebrecht und Steinecke bemerken, daß der "Herausgeber" bereits im "Vorwort" den Leser darauf hingewiesen habe, "daß die Niederschrift uneindeutig, ihr Sinn undeutlich bleiben muß" (**Elixiere** 585), zumal die "im Archiv aufbewahrte[n] Papiere, als eine Merkwürdigkeit" galten (12), deren Entzifferung durch die "unleserliche mönchlische Handschrift" des Medardus erschwert wurde (12). Diese ende

selbst "mit Zweifeln" (585), wobei der Held im "Rückblick" nicht unterscheiden könne, welche "Ereignisse geschehen, welche geträumt waren oder was ihm, was dem Doppelgänger zugestoßen ist" (585). Die "Träume des Bruders" als auch "was der Maler aufgeschrieben" bleiben anscheinend "offen", um dem "Buch des Einsiedlers" ähnlich zu werden. Momberger schreibt zu diesem Thema:

> Der verwirrende Text des Bruders Medardus . . . schließt sich nicht zur Einheit: er ist offen, die mannigfachen Fäden, die ihn durchziehen, sind unmöglich zu verknüpfen. Die Niederschrift des Mönchs allein entbehrt des Sinns. (**Sonne und Punsch** 155)

Eine "Rationalisierung" der Herausgeber besagt im Sinne Meixners (**Romantischer Figuralismus: Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorf und Hoffmann** 193), daß "diese Ambiguität und Offenheit . . . das formale und erzähltechnische Korrelat zur Auflösung des Subjekts" bilde (**Elixiere** 586). Ohne die thematischen Gründe des "ambiguös" erscheinenden Erzählabschlusses an dieser Stelle zu analysieren, soll hier erneut an das Werk des Novalis erinnert werden, in dem ebenso Merkmale eines "offene[n]" Ausgangs erkannt wurden (**B.d.E.** 153). Eine ähnliche Perzeption ergibt sich auch in den **Elixieren**, wenn man bedenkt, daß Medardus seine Geschichte ja nicht zu Ende führen konnte, weil auch hier der Tod, der des Helden, den Schlußstrich zog.

f) Der "Nachtrag des Bruders Spiridion, Bibliothekar des Capuzinerklosters zu B."

bildet gleichsam einen Anhang (**Elixiere** 350-352), der dem ebenfalls separat erscheinenden "Vorwort des Herausgebers" symmetrisch gegenüber steht (11-12).

In diesem Zusammenhang sollte eine diesbezügliche Ausführung Lämmerts beachtet werden, da diese im Hinblick auf die Form des Werkes von wesentlicher Bedeutung ist. Der Autor spricht vom "wahrhaft epischen Kompositionsprinzip" (**B.d.E.** 65), welches der "einfache[n] Addition" entsprechen würde, bei der "selbstständige Teile" (65), "gerade ob ihrer relativen Unverbundenheit integrierende Elemente" der "Erzählweise" wären (65). Homer sei das "Vorbild des Erzählers" erläutert Lämmert (65) und weist nicht nur auf Emil Staiger, sondern erinnert dadurch indirekt, auch an die Lehre des Aristoteles, der, von Homers Dichtung ausgehend, von der "strukturellen Vereinigung" der "Teile" eines epischen Werkes spricht:

> . . . und der Aufbau der Begebenheiten muß so sein, daß an dem Ganzen geändert und gerüttelt wird, falls ein Glied umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne auffällige Veränderung da sein und fehlen kann, das ist kein Glied eines Ganzen. (**Aristoteles Poetik** § 8.69).

Von einem "Ganzen" des obigen Romans sind auch Segebrecht und Steinecke überzeugt, denn sie erklären: "Nur das Vorwort und Zwischenbemerkungen des Herausgebers, der 'Nachtrag' eines Paters . . . , sowie ein in den Bericht eingeschaltetes 'Pergamentblatt' . . . durchbrechen diese einheitliche Perspektive" (**Elixiere** 575).

In dem Roman **Die Elixiere des Teufels** entfaltet sich zwischen dem "Vorwort des Herausgebers" und dem "Nachtrag des Bruders Spiridion" der Inhalt des Werkes, in welchem der "Traum von der Geliebten" das Kernmotiv bildet. Daher entbehrt auch der "Abschluß" der Dichtung (**B.d.E.** 160) keineswegs der "Zukunftsweisungen" (153), die, "weit über das

Ende der vergegenwärtigten Handlung hinausgreifend" (153), im Zusammenhang mit der "inneren Bauform" der "Erzählweise" und dem "stofflichen Gehalt" im weiteren erörtert werden.

3) Die Erzählung **Ligeia.**

Auch bei diesem Werk wird ein Rückblick auf die Person des Dichters, seine Lebenserfahrung und sein Schaffen von Nutzen sein, um das "Bewegende" der Dichtung zu ergründen (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 29). In der Einleitung zu der kritischen Ausgabe der **Annotated Tales of Edgar Allan Poe** erörtert der Herausgeber, Stephen Peithman, die biographischen Daten des Dichters und erklärt:

> He was born in Bosten, on January 19, 1809, the son of a talented actress, Elizabeth Arnold, and her second husband, David Poe . . . also an actor. David Poe deserted his wife, and she died on December 8, 1811, in Richmond . . . (**Annotated Tales** XII)

Eine weitere Aussage beschreibt das Geschick des Sohnes, wenn es heißt: "His last five days are a blank, and despite the work of 130 years we still do not know for sure what happened to Poe before he was found delirious in Baltimore" (XI). Nur das Eine scheint erwiesen: "on October 3, 1849, he was found wandering the streets of the city" (XIV). Benjamin Franklin Fisher weist in seinem Buch **Poe and our Times: Influences and Affinities** auf eine Bemerkung von H.L. Mencken hin: "Edgar Allan Poe, I daresay, will never live down the fact that he was a periodic drunkard, and that he died in an alcoholic ward" (**Prejudices: First Series** 52).

In der Jugend dieses Dichters übten Krankheit und Tod einen unvergeßlichen Einfluß auf sein Leben aus, denn laut

Rufus Wilmot Griswold: "His father and mother . . . died within a few weeks of each other, of consumption, leaving him an orphan at two years of age" ("Death of Edgar Allan Poe": **New York Daily Tribune. Edgar Allan Poe: The Critical Heritage** 295). Im Vorwort zu dem Buch von Marie Bonaparte befindet sich eine Eintragung von Sigmund Freud, die einer Diagnose ähnlich lauten:

> Grâce à son travail d'interprétation, on comprend à présent combien de caractères de l'oeuvre furent conditionnés par la personalité de l'homme, et l'on peut aussi voir que cette personalité était le résidu de puissantes fixations affectives et d'événements douloureux datant de la toute première jeunesse. (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique**)

Im Licht der obigen Erklärung, wendet Bonaparte ihre Aufmerksamkeit der Mutter des Dichters zu und weist auf einen Zeugen, der Elizabeth Poe zu ihrer "plus beau temps" gesehen habe (5):

> 'Elle avait une stature enfantine, des yeux grands large ouverts et mystérieux, des cheveux abondants et bouclés . . . qui ombrageaient le front de leurs masses noir-corbeau. . . . C'était le visage d'un elfe, d'un esprit, d'une ondine destinée à devenir la mère du plus aérien, du moins terrestre des poêtes . . . ' (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 1: 5).

Das im Unterbewußtsein verbliebene Bild der "schlafenden" Mutter sei niemals im Gedächtnis des Sohnes verblaßt, so daß "cette plus profonde mémoire . . . sur laquelle s'édifient notre caractère et notre destin . . . ne devait s'effacer l'inconscient souvenir des longs mois de maladie et de déclin de la mère-aimée" (9). Aus diesem Grunde habe der erwachsene Dichter die "ätherische Schönheit" Elizabeths in seinen Werken verewigt: "sans que lui-mêne en soupçonnât l'origine" (9).

In der Erzählung **Ligeia** scheint Poe die Beschreibung seiner Mutter fortsetzen zu wollen, wenn er in einer sinngemäßen Wiederaufnahme des obigen Lobgesangs vom "Lächeln" der Heldin spricht: "I regarded the sweet mouth. Here was indeed the triumph of all things . . . in her serene and placid, yet most exultingly radiant of all smiles. . . . And then I peered into [her] large eyes" (**Annotated Tales** 48). Nach dem Tode der am 8. Dezember des Jahres 1811 verstorbenen Elizabeth Poe wurde ihr Sohn von Frances Keeling Allan und ihrem Gatten, John Allan, an Kindesstatt aufgenommen, jedoch nicht adoptiert, obwohl "Edgar resta dans la maison" (**Edgar Poe: Étude Psychanalytique** 1: 10-12). Aber auch diese "Mutter", die von dem Knaben "Ma" genannt wurde (13), verstarb vorzeitig am 28. Februar des Jahres 1829 (55). Auf dem Weg zu ihrem Grabe mußte der junge Mann an der Gruft von Jane Stith Stanard vorbeigehen, die er verehrt hatte, aber "il n'y avait pour lui de possibilités d'un grand amour que dans celui reproduisant l'amour qu'il avait eu autrefois pour sa mère, la vraie, la malade, la morte" 25). Mit dem Tode von Frances Allan habe sich für den Dichter zum dritten Male der tragische Verlust einer geliebten Frau vollzogen (56-57), wobei:

> L'automatisme de répétition qui préside à notre vie . . . assumait, pour Edgar Poe, ainsi . . . le masque d'un destin extérieur à nous-même, destin qui lui enlevait l'une après l'autre ses 'mères', mais sur un mode unique avec des variantes. (57)

Die "Wiederholung", die "alles absondert", was jedem "Vorkommnis" zu eigen ist (**Figures III** 145-146), "behält" nur die "Idee" des Todes von einer geliebten Frau, die im Jahre

1847 mit dem Sterben seiner noch "sehr jungen" Gattin "Virginia" einen erneuten Höhepunkt gefunden hatte. Der Befund, daß auch sie an der Schwindsucht gestorben war, lautet wie eine "Beglaubigung", welche die grausame "Wirksamkeit" der "Wiederholung" bewiesen hatte (182), um das Schicksal des Dichters zu besiegeln. Im Gedanken an Edgar Allan Poes Kindheit und Jugend und deren Einfluß auf seine Seele, schreibt Sybil Wuletich-Brinberg:

> Poe's characters were his doubles. Obsessed with his own mind, he . . . assessed his own sensations, moods, passions, ideas . . . thoughts and half-thoughts. . . . But now and then, . . . he debunkes illusions and his own delusions of grandeur and portrayed himself as a madman. (**Poe: The Rationale of the Uncanny** 5)

Im Zusammenhang mit der obigen Darstellung weist Sybille Haage auf die "ersten, frühen Werke" von Edgar Allan Poe, die nicht nur dessen "literarischen Fähigkeiten", sondern ebenfalls seine "zukünftige Entwicklung" vorausdeuteten (**The Tales of the Folio Club and Three Other Stories** V). Es handelt sich um die Erzählung "Metzengerstein" (6), in der ein "Baron Frederick" seinen Vater in jungen Jahren verloren hatte (7), um kurze Zeit danach ebenfalls den Tod seiner früh Mutter zu betrauern (7). Im Gedanken an das in der Erzählung **Ligeia** dargelegte Grundthema verkündete bereits dieser:

> The beautiful Lady Mary! - how could she die? - and of consumption! But it is a path I have prayed to follow. I would wish all I love to perish of that gentle disease. . . . Thus died the Lady Mary. The young Baron Frederick stood, without a loving relative, by the coffin of his dead mother. (7)

Laut Peithman wurde die Erzählung **Ligeia** im Jahre 1838 als Poes "unumstrittenes Meisterwerk" veröffentlicht

(**Annotated Tales** 45). Im Rahmen der geistesgeschichtlichen Stellung des Dichters befindet sich ein Vermerk in der **New Encyclopaedia Britannica**: Poes Werk zeige "the influence of Milton and Thomas Moore, as well as a local poet, E.C. Pinkney" (540). Nach Elizabeth Philips entbehrt jedoch die Gedankenwelt des Dichters keineswegs der Merkmale der platonischen Philosophie, wie im weiteren erläutert werden soll (**Edgar Allan Poe: An American Inmagination** 59). Palmer Cobb hingegen betont den Einfluß "of German romanticism" (**The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allen Poe** 5), den der Dichter "in general terms" nicht geleugnet habe (5). Der Autor übernimmt ebenso eine Beobachtung von E.C. Stedman:

> Nevertheless, there is a pseudo-horror to be found in certain of his pieces, and enough of Hoffmann's method to suggest that the brillant author of the **Phantasie Stücke**, (Hoffmann) . . . was one of Poe's early teachers. (**E.A. Poe** 96).

Sich auf das Urteil von James A. Harrison beziehend, erklärt Cobb:

> . . . Harrison in the preface to his edition of Poe, makes no direct reference to E.T.A. Hoffmann. He declares, however . . . that Poe was 'saturated with the doctrines of Schelling,' and speaks also of 'Novalis and Schelling, his masters across the German Sea'. (**The Influence of E.T.A. Hoffmann** 5)

Im Gedanken an Hoffmanns Werk **Die Serapionsbrüder** habe Poe die erste "Sammlung" seiner "Erzählungen" mit dem Namen **Tales of the Folio Club** bedacht (6), dessen "Mitglieder" die folgende Beschreibung erfahren:

> The members were to be witty and erudite. The purpose of the club was the 'instruction of society and the amusement of themselves.' It was also resolved that some

> member should compose and read at each meeting a prose tale. . . . and provision was made also for eatables and drinkables. (**The Influence of E.T.A. Hoffmann** 6)

Die Bemerkung, daß der obige Wortlaut der "Verfassung der Serapionsbrüder" auffallend "ähnlich" sei (6), ist augenscheinlich, denn nach Ausdrucksweise und Sinngehalt entspricht dieser "Kreis" der von Martin gewählten Bezeichnung fast genau (**Un Aventurier Intellectuel** 70).

Im Zusammenhang mit den literarischen Quellen der Erzählung **Ligeia** nennt Peithman vor allem Sir Walter Scotts Roman **Ivanhoe (1820)** und im besonderen die "Geschichte" von "Rebecca and Rowena" (**Annotated Tales** 45). In bezug auf diese fügt der Herausgeber hinzu:

> In Scott's novel, Rebecca is wrongly accused of witchcraft. After her death, Ivanhoe marries Rowena and, we assume, broods over his first wife's death, a possibility that must also have occurred to Poe. (**Annotated Tales** 45)

Dieses Zitat entspricht nicht vollkommen dem in Scotts Werk geschilderten Handlungsverlauf. Wenn es auch stimmt, daß Rebecca unschuldig der "Hexerei" bezichtigt wurde, so starb sie jedoch keineswegs auf dem Scheiterhaufen, da sie von Ivanhoe gerettet wurde (**The Waverley Novels: Ivanhoe** 508). Die Worte des Grand Master[s]: "I pronounce the maiden free and guiltless" (5-8) beweisen nicht nur ihre Lossprechung vom Todesurteil, sondern die Bezeichnung "maiden" läßt keinen Zweifel an der Tatsache, daß Rebecca nicht mit dem Helden verheiratet war. Wenn Ivanhoe "Rowena", seine "bright lady-love" (328), am Ende des Romans heiratet (515), beruht diese Handlung auf seiner Liebe zu ihr und nicht auf dem Bedürfnis,

einen "Ersatz" für Rebecca zu finden. Diese Gegebenheit unterscheidet die obige "Geschichte" von der Erzählung **Ligeia.** Als zusätzliche literarische Quelle nennt Peithman eine Abhandlung von "A Madman's Manuscript", die in **The Pickwick Papers** im Jahre 1836 erschienen ist (45). Auch dieser gilt das Interesse des Herausgebers, der bestimmte Affinitäten nennt, die mit dem zweiten Teil der **Ligeia** übereinstimmen:

> The story contains several familiar elements, including a beautiful home, the hero's mental instability, his lack of love for his wife, his contempt for the wife's family for pushing her into a mercenary marriage, and also his inability to remember dates, facts, und incidents. (**Annotated Tales** 45)

Wenn nun abschließend die oben beschriebenen Aspekte gedanklich zusammengefaßt werden, dann scheint das Kernmotiv der auf Erden nie zu erreichenden "geliebten Frau" (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 50) auf die frühesten Lebenserfahrungen von Edgar Allan Poe zurückführbar zu sein, denn auch diese waren von sich wiederholenden Todesfällen geprägt, um zum persönlichen Schicksal des Dichters zu werden. In Annäherung an die Freudsche psychoanalytische Theorie und die Ausführungen von Marie Bonaparte lenkt auch Bousquet seine Aufmerksamkeit auf dieses Thema, indem er über den Dichter, seine Liebe und seine Werke schreibt:

> On sait le penchant de Poe pour les amours posthumes. . . . Poe n'avait pas, d'ailleurs, attendu la mort de Virginia pour chanter les mortes. Inspiré . . . par la mort . . . de sa très jeune mère . . . il avait déjà, construit quelques-uns de ses plus beaux contes autour du thème de la bien-aimée morte: 'Morella' et 'Berenice' . . . 'Ligeia' . . . 'Eléonora' . . . (**Les Thèmes du Rêve dans la Litérature Romantique** 166),

um verstorbene glorifizierte Frauen zu "besingen", da diese

gerade im Tode einer Idealisierung würdig erschienen (166).

A) Die "äußere Bauform"

Bei der Analyse der Erzählung **Ligeia** sollen die bisher genannten Werke von Kayser, Lämmert und Genette auch weiter zu Rate gezogen werden, während zusätzliche Informationsquellen nur dort angeführt werden, wo sie dem Verständnis der Dichtung zuträglich sind.

a) Der "Titel"

Die obige Erzählung wurde mit einem "Titel" versehen, dem neben seiner "allegorischen" und "symbolischen" Bedeutung (**B.d.E.** 145) auch eine "vorausweisende" Fähigkeit zu eigen ist (144). Diese beruht auf dem Bestandteil der "äußeren Bauform", denn laut Genette hat: "Un titre thématique . . . bien des façons de l'être, et chacun d'eux appelle une analyse sémantique singulière, où la part de l'interprétation du texte n'est pas mince" (**Seuils** 78). Das "Kernmotiv" der Dichtung werde dabei direkt genannt, manchmal sogar bis zum "Punkt der Auflösung" (78). Lamping erklärt in bezug auf "präfigurierte Namen", daß diese:

> . . . aus der Mythologie, der Geschichte oder der Literatur, . . . einen 'bleibenden persönlichen Inhalt' . . .erhalten haben. Sie sind also stets verkörperte . . . . Namen: Namen von realen oder fiktiven Vorbildern, mit deren Charakter oder Schicksal sich der Name verbindet . . . (**Der Name in der Erzählung** 46).

Ähnlichen Gedanken muß auch Dianne Sachko Macleod gefolgt sein, wenn sie in ihrem Artikel "Rossetti's Two Ligeias: Their Relationship to Visual Art, Music, and Poetry" erklärt, daß der Name der Heldin in Virgils Gedicht **Georgica** und auch in Miltons **Comus** vorkommt (**Victorian Poetry** 97). Im "Vierten

Buch" der **Georgica** spricht Maro Vergilius von der "Mutter Cyrene, bei der "die Nymphen Drymo, Xantho, Ligea und Phyllodoce" saßen, die "ihr glänzendes Haar über die weißen Nacken fallen ließen" (**Georgica** 4: 320-336). John Milton scheint in dem Gedicht **Comus** Virgils Motiv übernommen und erweitert zu haben, wie aus dieser Schilderung hervorgeht:

> And the Songs of Sirens sweet,
> By dead 'Parthenope's dear tomb,
> And fair 'Ligeia's' golden comb,
> Wherewith she sits on diamond rocks
> Sleeking her soft alluring locks,
> By all the 'Nymphs that nightly dance
> Upon thy streams with wily glance . . .
> (878).

Von betörendem Gesang, einem "goldenen Kamm", vom funkelnden "Gipfel des Berges" und den "Wellen" eines Stromes kündet auch Heinrich Heines Gedicht **Die Loreley**, in dem eine "schönste Jungfrau" Unheil brachte, "das . . . mit ihrem Singen die Loreley getan" hatte (**Heinrich Heine: Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke** 1: 2324).

Im Rahmen der "Mythisierung" durch den "Namen" weist Lamping auf Ernst Cassirer, der erklärt, daß der im "Titel" genannte Name das "Innere, Wesentliche des Menschen" aussprechen würde (**Philosophie der symbolischen Formen**. 2: 54), so daß "Name und Persönlichkeit" in eins zusammenfließen (54), um das "Bild der Figur" zu "evozier[en]" (**Der Name in der Erzählung** 106). Peithman wendet seine Aufmerksamkeit ebenfalls der "Ligeia" zu und sagt: "The name probably comes from the Greek 'ligys', meaning highsounding, clear-toned, or shrill" (**Annotated Tales** 47). Während dem Wort "ligys" in diesem Sinne noch keine negative Bedeutung zugesprochen werden

soll, so erzeugt doch das Adjektiv "shrill" einen "Mißklang" (**Der Name in der Erzählung** 84-85), der mit dem Namen auch die "Figur" ambiguös erscheinen läßt. Daryl E. Jones schreibt in bezug auf die im "Titel" genannte Heldin:

> She bears the name of a Siren, and she manifests traits traditionally identified with the Sirens of classical antiquity. Ligeia's characterization as Siren is pertinent to both literal and psychological readings of the tale, and suggests that Poe probably intended the tale to function on both levels simultaneously. ("Poe's Sirene: Character and Meaning in 'Ligeia'" **Studies in Short Fiction**: 33)

In Homers Dichtung, in der "Ligeia" eine von "zwo Sirenen" ist (**Homer: Odyssee** 54), befinden sich die folgenden Zeilen:

> Komm, besungner Odysseus, du großer Ruhm der Achaier!
> Lenke dein Schiff ans Land und horche unserer Stimme.
> Denn hier steurte noch keiner im schwarzen Schiffe vorüber,
> Eh er dem süßen Gesang aus unserem Munde gelauschet;
> Und dann ging er von hinnen, vergnügt und weiser wie vormals. (**Odyssee** 12. 185-191)

Wie wenig "er" dann "von hinnen" zu gehen vermochte und keineswegs "vergnügt" sein konnte, wohl aber "weiser", wurde schon durch die Warnung der Kirke vorausgedeutet (177), als sie von dem sprach:

> Welcher mit törichtem Herzen hinanfährt und der Sirenen Stimme lauscht . . .
> . . .
> Die auf der Wiese sitzen, von aufgehäuftem Gebeine Modernder Menschen umringt und ausgetrockneten Häuten. (**Odyssee** 43-44)

Dem von Grausamkeit begleiteten "süßen Gesang" des homerischen Epos, hält Elizabeth Philips ein wesentlich erfreulicheres Bild entgegen, wenn sie auf das Jugendwerk des Dichters **Al Aaraaf** zurückgreifend schreibt: "Ligeia is,

rather; required to listen to the harmonies of the natural world in composing her song" (**Edgar Allan Poe: An American Imagination** 59). In "Poe's longest poem" (55), heißt es in "Nesaces" Lied:

> Ligeia! wherever
> Thy image may be,
> No image shall sever
> Thy music from thee.
> Thou hast bound many eyes
> In a dreamy sleep-
> But the strains still arise
> Which **thy** vigilance keep-
> The sound of the rain
> Which leaps down to the flower,
> And dances again
> In the rhythm of the shower-
> The murmur that springs
> From the growing of grass
> Are the music of things-
> But are modell'd, alas!-
> (**The Poems of Edgar Allan Poe** 112-127)

Im Gedanken an diese Zeilen, führt die Autorin weiter aus:

> For Poe, the song, the poem, the fiction - the 'modell'd' - is the ideal as opposed to reality. (This is the reason for the mornful 'alas'!) The principal terms in the aesthetic are the old Platonic ones - the words of the tribe - to which Poe has given 'new' meaning. (**Edgar Allan Poe** 59)

Hier sollte einer Erläuterung von Christopher Caudwell gedacht werden, in der, wenn auch in anderem Kontext geschrieben, doch Affinitäten zu den obigen Worten zum Ausdruck gebracht werden. Er schreibt:

> The poem adapts the heart to a new purpose, without changing the eternal desires of men's hearts. It does so by projecting man into a world of phantasy which is superior to his present reality precisely because it is a world of superior reality . . . whose realization demands the very poetry which phantastically anticipates it. (**Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry** 30),

denn in Übereinstimmung mit der platonischen Philosophie ist

"the idealist position . . . generally regarded as a more suitable approach to poetry, which is then explained in terms of the Beautiful, the True or the Good" (9).

Im Sinne dieser Darlegung erlaubt der "Titel" der Erzählung **Ligeia,** das "Thema" und das "Kernmotiv direkt" zu erkennen und die geheimnisvolle Natur der glorifizierten Frau zu ergründen, die, einer "Sirene" ähnlich, das Schicksal des Helden entscheiden wird. Ligeia wurde laut Macleod von Edgar Allan Poe in eine Göttin der Musik verwandelt (**Victorian Poetry 97**), damit ihr Lied "bring peace and harmony to the sleeping population of Al Aaraaf- " (96).

b) Das "Vorwort"

In der Einführung zu Poes Werk weist der Herausgeber auf eine strukturelle Analyse der Erzählung, die von Kenneth T. Reed unternommen wurde (**Annotated Tales** 46), die zu der Erkenntnis führte:

> . . . '**Ligeia**' is structured on the nineteenth-century pattern of the sermon: . . . the . . . metaphysical pronouncement on the human will; . . . the exposition, here the recollection of Ligeia, enlarging the tale as the exemplum of Glanvill's Text; . . . the division, here the poetry that classifies the particulars of the central argument, . . . the discussion, which argues, disputes, and proves; and . . . the conclusion, which recapitulates the central theme. (**Poe Newsletter** 20)

Das einführende "Geleitwort" (**B.d.E.** 148), das als "metaphysische Verkündigung des menschlichen Willens" der Erzählung vorangeht, gibt "direkte Hinweise zur Aufschüsselung . . . des Themas" und des bevorstehenden Endes (**B.d.E.** 144). Dieser Definition entspricht im Französischen der Begriff "épigraphe" (**Seuils** 138), der als "Citation d'un auteur, en

tête d'un livre" bezeichnet wird (**Nouveau Petit Larousse** 385). Oft würden "Zitate aus bekannten Werken" angegeben, erklärt Kayser (**Das sprachliche Kunstwerk** 178), oder wie in der Erzählung **Ligeia** scheinbar wiederholt, wobei: "L'épigraphe [est] . . . le plus souvent allographe, c'est-à-dire, selon nos conventions, attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'oeuvre . . . c'est en cela qu'elle est citation, et même . . . 'citation par excellence'" (**Seuils** 140). Das ist auch in Poes Werk der Fall, dem ein vermeintlicher "Sinnspruch" vorangeht (**Das sprachliche Kunstwerk** 345). Dieser lautet:

> And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will. (**Annotated Tales** 46)

Peithman wendet diesem seine Aufmerksamkeit zu und sagt:

> This passage, however, has puzzled scholars for years. There is no trace of it in Glanvill's known writings, and so Poe may have simply made it up, ascribing it to a man who believed in the notion of spiritual manifestations and the eternity of the soul. He uses an actual Glanvill quote for 'A Descent into the Maelström.' (46)

Hier handelt es sich um den "Abstieg" in "the Well of Democritus" (96), in deren "Tiefe" laut Beverly Voloshin die "Wahrheit" ruht ("Transcendence Downward: An Essy on 'Usher' and 'Ligeia' ": **Modern Language Studies** 24), die bedeutet, daß:

> The ways of God in Nature, as in Providence, are not as our ways; nor are the models that we frame any way commensurate to the vastness, profundity, and unsearchableness of His works, 'which have a depth in them greater than the well of Democritus'. (**Annotated Tales** 96)

Diesen Zeilen fügt die Autorin erläuternd hinzu:

> The narrator associates this profound something with the mysteries and power of God's will--again, the origin and ground of life--in that non-existent passage from Glanvill cited by the narrator and by Ligeia (and finally, by way of epigraph, by Poe). (**Modern Language Studies** 24),

Jones spricht jedoch eine Warnung aus, die besagt, daß:

> Readers who interpret the epigraph solely as a tribute to the power of the human will . . . fail to perceive the duality of the epigraph itself. As the epigraph progresses from first sentence to last it changes emphasis. (**Studies in Short Fiction** 35)

Ein ähnlicher Wechsel des "Schwerpunktes" vollziehe sich auch in der Erzählung selbst (35), in der das "Vorwort" dreimal wiederholt werde. Zuerst erscheine dasselbe in seiner ursprünglichen Form von Neuem:

> And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will. (**Annotated Tales** 49)

Beim zweiten Mal versuche die sterbende Ligeia, die "unerbittlichen Gesetze über Leben und Tod" aufzuheben (**Studies in Short Fiction** 35), wenn sie Gott anruft:

> O God! O Divine Father--shall these things be undeviatingly so?--shall this Conqueror be not one conquered? Are we not part and parcel in Thee? 'Who--who knoweth the mysteries of the will with its vigor? Man doth not yield him to the angels 'not unto death utterly', save only through the weakness of his feeble will. (**Annotated Tales** 53).

Das Fragewort "Who", welches nun zweimal wiederholt wird, bedeutet, daß die Heldin an Gott und seinem "Willen" zu zweifeln beginnt. Dieser Erkenntnis folgt die "dritte" Wiederholung, die sich auf den letzten Satz des angeblichen "Glanvill-Zitats" beschränkt (**Studies in Short Fiction** 35):

"Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will" (**Annotated Tales** 53). Da es bei der dreifachen "Wiederholung" um einen Bestandteil der "äußeren Bauform" geht, ergeben sich ebenfalls "Vorausdeutungen" (**B.d.E.** 143, 175), die im Verlauf der "Geschichte" auf zweifache Art und Weise Wirklichkeit werden. Jones erklärt in diesem Zusammenhang:

> Referring to the Glanvill quotation which precedes the tale, they contend that the epigraph announces a theme which the plot of the tale literally corroborates. Simply, Ligeia's revivification illustrates the strength of the human will and its capacity to triumph over death. (**Studies in Short Fiction** 33).

Paul Eakin vergleicht das Werk **A Descent into the Maelström** mit der Erzählung **Ligeia** und kommt zu einer analogen Schlußfolgerung:

> The narrative frame in 'Ligeia' is even more elaborate than in 'A Descent into the Maelstrom,' and makes an analogous contribution to narrative design. In both tales the frame doubles thematically and structurally the story it surrounds; the result is an obsessive reenactment of the paradigm of final experience, of the moment in which all knowledge is to be revealed. ("Poe's Sense of an Ending": **American Literature** 11-12)

Im Rahmen dieser Ausführung erweist sich besonders Genettes nachfolgende Bestimmung des "épigraphe[s]" (**Seuils** 146) als auf die Erzählung **Ligeia** zutreffend, denn: "La deuxième fonction possible de l'épigraphe est . . . la plus canonique: elle consiste en un commentaire du 'texte', dont elle précise ou souligne indirectement la signification" (**Seuils** 146)

c) Die "äußeren Teile"

Die Erzählung **Ligeia** besteht aus einem einzigen,

durchgehenden "Abschnitt größeren Umfangs" (**Das sprachliche Kunstwerk** 177), der, wenn auch "äußerlich" nicht wahrnehmbar, so doch gedanklich und thematisch in zwei "Teile" zerfällt, (siehe S. 94). Diese bereits zitierte Erkenntnis von Kenneth Reed führt Ronald Bieganowski weiter aus, wenn er erklärt: "'Ligeia' begins with the narrator trying to overcome his faint memory with the incantation of his beloved's name" ("The Self-Consuming Narrator in Poe's 'Ligeia' and 'Usher'": **American Literature** 178), als er ruft: "Ligeia! Ligeia! Buried in studies of a nature more than all else adapted to deaden impressions of the outward world . . . And now, while I write, a recollection flashes upon me" (**Annotated Tales** 47), in deren Widerschein der Held verkündet:

> But upon this subject I cannot bear to dilate. Let me say only, that in Ligeia's more than womanly abandonment to a love, . . . I at length recognized the principle of her longing with so wildly earnest a desire for the life which was now fleeing so rapidly away. (50)

"At high noon of the night in which she departed, . . . she bade me repeat certain verses composed by herself" (51). Das Gedicht vom "Conquerer Worm" (51-52) war bei der ersten Veröffentlichung der Erzählung noch nicht in diese eingeschlossen, sondern wurde erst im Jahre 1845 beigefügt (51). Wie schon erwähnt, wiederholt Ligeia, "with . . . a low murmur from her lips" (53), den "Prolog" zum letzten Male (53), wozu Jones erläutert: "Significantly, these are Ligeia's dying words, they constitute a turning point in the tale" (**Studies in Short Fiction** 35), der den ersten "Teil" der Erzählung beende.

Der zweite "Teil" des Werkes stellt einen Neubeginn der Geschichte dar, als der Held fast unbemerkt vom Tode Ligeias zur Einführung einer zweiten Gemahlin, der "Lady Rowena Trevanion, of Tremaine", überleitet (**Annotated Tales** 53) und berichtet: "After a few months, therefore, of weary and aimless wandering, I purchased . . . an abbey, which I shall not name, in one of the . . . least frequented portions of fair England" (53), um mit der Bekanntgabe seiner zweiten Heirat "an illustration in relatively concrete circumstances of what is outlined . . . in part one" zu geben (**American Literature** 179), wobei laut Bieganowski die "Gegenwart" Rowenas den Erzähler zu Ligeia zurückführe (180) und er sich an der "Reminiszenz" (180) förmlich "ergötze":

> In calling her name, the narrator, repeating what he did in part one, relies on the power of the word as if he could restore her--and he does restore her . . . The force of fiction relies precisely on such a sense of the imagined world as if it were the world of experience. (180)

Als Folge dieser "Erfahrung" wird im "zweiten Teil" der Geschichte auch Rowena von einem "mysteriösen" Siechtum befallen (**Annotated Tales** 55-59), während die Gegenwart der Geliebten mehr und mehr "fühlbar" werde (**American Literature** 181), um letztlich, in "the word that is the story-'Ligeia'" (181), die Verbindung beider zu vollenden.

Auf Grund dieser Ausführungen erscheint ein Verweis auf Terrence J. Matheson angebracht, der mit der Überzeugung verschiedener Interpreten übereinstimmend glaubt, daß "the narrator has murdered his second wife Rowena" ("The Multiple Murders in 'Ligeia': A New Look at Poe's Narrator": **The**

Canadian Review of American Studies 280). Peithman hingegen, erklärt, daß des Erzählers "obsession with ultimate knowledge" bereits Ligeia getötet hätte (**Annotated Tales** 45). Das Sterben Rowenas sei als "Folge" dieses Geschehens zu verstehen und ebenso als Grund für seine "Halluzinationen" (45), bei denen: "At the sight of the resurrected Ligeia, horror overcomes him and he shrieks aloud" (46).

Im Gedanken an Ehrensperger findet auch im zweiten "Teil" der Dichtung eine "Annäherung" an den vorausgegangenen ersten statt (**Die epische Struktur** 70), wenn durch die Wiederkehr der Geliebten und ihrer Besitzergreifung von "what is left over" ("Transcendence Downward": An Essay on 'Usher' and 'Ligeia'": **Modern Studies** 25), (man denke an die Opfer der "Sirenen" (**Homer: Odyssee** 43-44), eine "Einheit" entsteht, die zur Vollendung der Erzählung **Ligeia** führt. Angesichts dieser Erkenntnis scheint Bieganowskis Kommentar von beachtlicher Signifikanz zu sein, beschließt doch dieser seine Ausführung mit den Worten: "The story ends where it began with the sweet word, bringing before the narrator's fancy the image of her who is no more" (**Americain Literature** 181).

d) Die "abschließende Vorausdeutung"

Wie in den vorangehenden Werken von Novalis und E.T.A. Hoffmann, so werden auch in der Erzählung **Ligeia** Möglichkeiten zur Annahme von "offene[n]", aber auch von "abschließende[n] Zukunftsweisungen wahrgenommen (**B.d.E.** 153), von denen wir

> . . . nicht spannende, sondern 'lösende' Aussagen [erwarten]. Ihren abschließenden Charakter erhält sie

> gerade dadurch, daß sie Konflikte der Vergangenheit in der Zukunft der erzählten Handlung zu einer sinnvollen Lösung oder - ebenso sinnvollen endgültigen Verhärtung bringt. (**B.d.E.** 153)

Auf Grund der bisherigen Analyse der obigen Erzählung wurde offenbar, daß "Konflikte der Vergangenheit" sich nicht erst in der "Zukunft der erzählten Handlung" lösen, sondern manchmal bereits in der "Gegenwart" eines in Phantasien schwelgenden Helden ihren "abschließenden Charakter" finden, wenn dieser von einer kaum vorstellbaren "Lösung" träumte (59), deren Bewandtnis im Zusammenhang mit der "inneren Bauform", der "Erzählweise" sowie dem "stofflichen Gehalt" im weiteren wieder aufgenommen werden soll.

4) Der Roman **Aurélia.**

Auch im Hinblick auf den Roman **Aurélia** werden Angaben über die Person des Dichters, sein Denken sowie seine Lebenserfahrung zum Verständnis seines Werkes beitragen.

Gérard de Nerval, dessen bürgerlicher Name Gérard Labrunie war, wurde im Jahre 1808 als Sohn des Militärarztes Etienne Labrunie und seiner Gemahlin Marie-Antoinette Marguerite Lauren in Paris geboren (**Oeuvres 1:** XXI). Wie diesen Zeilen zu entnehmen ist, hat auch Nerval seinen Namen ändern lassen. Jean Guillaume erklärt in diesem Zusammenhang:

> . . . il n'y a jamais eu d'enfant s'appelant Gérard de Nerval. Il y a eu un Gérard Labrunie, très différent sans doute de celui qui prit progressivement ses distances vis-à-vis d'une certaine façon de recevoir, d'être passif et non créateur. (**Nerval: Masques et visage** 19)

Es habe viele Gründe gegeben, sich von seiner Herkunft zu entfernen (1), seine Abstammung gleichsam "auszuradieren"

(19), denn Nerval fühlte einen "hemmenden Schatten" (19), der ihm durch die Gegenwart des Vaters auferlegt war (19), während "la mère disparue est tenue soigneusement, religieusement à l'abri de toute révélation qui serait perçue comme . . . une indiscrétion " (19).

Wie schon das Leben von E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe vom Schicksal der Mutter geprägt wurde, so sollte es auch Gérard de Nerval ergehen, der bereits kurz nach seiner Geburt in Pflege gegeben wurde, da seine Mutter ihrem Gatten nach Deutschland folgte, wo sie im Alter von 25 Jahren in der schlesischen Stadt Glogau starb und auf dem katholischen Friedhof begraben wurde (**Gérard de Nerval: Sylvie Les Chimères** (extraits) **Aurélia** (extrait) 3). Dieser Todesfall habe im Gemüt des empfindsamen unsteten Knaben, eine nie zu erfüllende Sehnsucht nach mütterlicher Liebe hinterlassen, deren Spuren noch in seinem Gedicht "Artémis" wahrnehmbar werden, in dem es heißt:

> Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
> Celle que j'aimai seul m'aime encore tendrement . . .
> (**Oeuvres** 1: 5-8).

Gefühle der Trauer und der Entbehrung von irdischem Glück fanden auch in Nervals Werken ihren Widerhall. Théophile Gautier ehrt den Dichter mit dem Kommentar: "beaucoup plus français qu'aucun autre poète de son temps, de race, de tempérament et d'esprit" (**Anthologie des Poètes du XIXe Siècle** XVI).

Jeanine Moulin berichtet, daß auch Gérard de Nerval einem Kreis von Freunden angehörte, die sich wie E.T.A. Hoffmann und

Edgar Allan Poe in einem Lokal zu treffen pflegten, wo:

> Une bande joyeuse accourt tous les soirs 'au Doyenné': les artistes et leurs amies, . . . les Conseillers d'État et leurs femmes . . . on soupe, on danse, on joue la comédie, on invite . . . même le commissaire de police du quartier, dont on recherche et pour cause, d'indulgence. (**Gérard de Nerval: Les Chimères** XVI)

Jedoch wenn die Kerzen erloschen, dann war auch dieser Dichter einsam und Gedanken überlassen, die ihn in die Vergangenheit führten. Er gedenkt der Gefährtin seiner Jugend, "Sylvie, une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs" (**Oeuvres** 1: 245), um zu gestehen: "Je n'aimais qu'elle, je ne voyais qu'elle, - jusque'là!", "als bis dann" sich eine schicksalhafte Begebenheit ereignete, die der Dichter beschreibt:

> A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde . . . grande et belle, qu'on appelait Adrienne. Tout d'un coup, . . . Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. . . . La belle devait chanter . . . elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour, qui racontent toujours les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour par la volonté d'un père qui la punit d'avoir aimé . . . (**Oeuvres** 1: 245).

In den mittelalterlichen Sagen **Les Lais de Marie de France** wird in dem Lied **Yonec** "une femme, jeune et belle" (73) von ihrem eifersüchtigen Gatten in einem Turm, "d'où elle ne sort jamais" (73), gefangen gehalten. Schon in dieser Weise wurde eine Liebe besungen, die "dès son début sous le signe de la mort" gestellt wurde (**Les Lais de Marie de France** 74). In der Novelle **Sylvie** hingegen vereint Nerval zwei liebliche Mädchengestalten, die "Tour à tour bleue et rose comme . . . Adrienne ou Sylvie . . . étaient les deux moitiés d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité"

(**Oeuvres** 1: 272). Dem "astre trompeur" "Adrienne" und "Sylvie" (272) wird eine "Darstellerin" gewährt, die beide "Hälften einer einzigen Liebe" in ihrer Person vereinen soll, (siehe S. 111.). Bousquet erklärt die "Schwierigkeit", die der "Liebe" des Dichters zu eigen war:

> La bien-aimée des rêves de Shelley n'est aucune femme connue; chez Nerval elle est un résumé de toutes les femmes aimées: 'La treizième revient . . . C'est encore la première; et c'est toujours la seule . . .' (**Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique** 173).

In diesem Sinne weist Jacques Geninasca auf die ersten vier Zeilen des Gedichtes **Artémis** (**Les Chimères de Nerval: Discours critique et discours poétique** 144), in dem eine Göttin verherrlicht werde:

> La Treizième . . . C'est encor la première;
> Et c'est toujours la seule, - ou c'est le seul moment:
> Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière? . . .
> (**Oeuvres** 1: 1-3).

Dieser, gleichsam "okkultischen" Verherrlichung einer Geliebten, entspreche die Vorstellung, daß:

> 'Premier', 'dernier' et 'seul' ont en commun, dans la langue française, la valeur superlative . . . La coordination, sorte de multiplication logique de premier et dernier, fonctionne couramment comme périphrase de seul et unique, en particulier, dans le langage amoureux. (**Les Chimères de Nerval** 144)

In dem Märchen **La Belle au Bois Dormant** von Perrault stellt "la Treizième" nach Hedwig von Beit das "Außergewöhnliche" dar, in dem gerade "das Wesentliche enthalten zu sein pflegt" (**Symbolik des Märchens** 695-696).

Der Erzähler des Romans spricht ebenfalls vom "Außergewöhnliche[n]", von einer Mutter, die "mourut de fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l'Allemagne" (**Oeuvres**

1: 393). Nerval fügt hinzu "et mon père lui-même ne put diriger là-dessus mes premières idées" (393). Den "unlenkbaren Ideen" folgen nach Edouard Maynial "à travers les sereines images de la réalité la plus lumineuse, l'obscure chimère de la plus folle illusion" (**Anthologie des Poètes** 260), um laut Jeanine Moulin in Nervals **Voyage en Orient** ihren Niederschlag zu finden, als er gesteht "Explique qui pourra ces sentiments irrésolus, ces idées contraires qui se mêlaient en ce moment-là dans mon cerveau" (**Oeuvres** 2: 512). "Augenblicke" wie dieser "da", Zeitspannen geistiger Umnachtung verdunkelten mehr und mehr die Existenz eines menschenfremd gewordenen Dichters, der durch die Straßen des nächtlichen Paris irrte und von dem Maynial uns anvertraut:

> Vous l'aurez aperçu vingt fois, vous êtes son ami, et il ne vous reconnaît pas. Il marche dans un rêve comme les dieux de l'Iliade marchaient parfois dans un nuage, seulement, c'est le contraire: vous le voyez et il ne vous voit pas. (**Anthologie des Poètes** 260)

Am Ende war nur noch die Stille des Todes, als die Leiche von Gérard de Nerval am Morgen des 25. Januars des Jahres 1855 in der "rue de la Vieille-Lanterne" gefunden wurde, wo er laut Monique Conrad seinem Leben ein Ende bereitet hatte (**Aurélia: accompagnée de:** "Les Nuits d'Octobre", "Promenades et Souvenirs" **et** "La Pandora" 185). Die "Vieille-Lanterne" erzeugt als "Laterna Magica" (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 62) durch ihre "Brechung der Wirklichkeit" eine "Trennung zweier Welten" (62), um am Ort des Todes ein "jeweils verwandeltes Bild der anderen" zu vermitteln (62). Guillaume weist seinerseits auf eine Ansprache Baudelaires,

der anläßlich eines Gedenkgottesdienstes für "seinen Bruder" sagte (28):

> . . . 'il y a aujourd'hui, . . . juste un an, - quand un écrivain d'une honnêtteté admirable, . . . qui fut toujours lucide,' alla discrètement, sans déranger personne, - si discrètement que sa discrétion ressemblait à du mépris, - délier son âme dans la rue la plus noire qu'il pût trouver . . . (**Histoires extraordinaires d'Edgar Poe** 18)

Der Roman **Aurélia** wurde zu Beginn des Jahres 1855 in der **Revue de Paris** veröffentlicht (**Oeuvres** 1: 1265). Gérard de Nerval erwähnt schon am Anfang seiner Dichtung den schwedischen Theosophen Swedenborg, der seine "Visionen" **Mémorabilia** nannte (**Oeuvres** 1: 359), und fügt weiter hinzu: "il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil; l'**Ane d'or** d'Apulée la **Divine Comédie** du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine" (359). Auch Daniel Vouga widmet dem philosophischen Hintergrund des Romans **Aurélia** seine Aufmerksamkeit, indem er erläutert:

> 'Le système des monades de Leibniz, se mêle ici aux phénomènes des visions magnétiques de Swedenborg '. . . On peut supposer que la monadologie de Leibniz se réduit ici à l'idée simple d'harmonie préétablie . . . le magnétisme pourrait donc être ici le réseau de ces 'correspondances' qui, selon une tradition bien antérieure à Swedenborg, doivent . . . permettre . . . une connaissance super-naturaliste. (**Nerval et ses Chimères** 67-68),

während Alfred Dubruck den geistig-literarischen Einfluß Goethes betont, dessen **Faustdichtung** den französischen Dichter inspiriert habe. Er erläutert:

> Nerval himself is a Faustian type in the sense that he constantly sought an unattainable ideal, and in Goethe he probably found the perfect expression of what he himself wanted to be. The German master surely did not 'give' him his ideas, but he undeniably did make him aware of the mute struggles in his own mind and their ultimate

> significance. (**Gérard de Nerval and the German Heritage** 79)

Als Beispiel nennt der Autor "Euphorion", den Sohn von Faust und Helena, mit dem Gérard de Nerval sich identifiziert habe, der aus der Tiefe ruft:

> Laß mich im düstern Reich,
> Mutter, mich nicht allein. (**Goethes Werke** 3: 3.9905-9906)

Jean Richer erinnert außerdem an eine "Mademoiselle de Montpensier", die "La Princesse Aurélie" genannt wurde (**Gérard de Nerval: Aurélia ou le Rêve et la Vie. Lettres d'Amour** 5). In dem Roman **Wilhelm Meisters Lehrjahre** heißt es, daß diese ebenfalls "Theater spielt": "Opheliens Rolle", sagte "Aurelie" (**Goethes Werke.** 7: 55). Weitere literarische Quellen Nervals wurden hauptsächlich auf Grund des Vornamens "Aurélia" bestimmt, während Nerval selbst dieselbe mit der "Lorelei", der "Rheinnixe" vergleiche (**Gérard de Nerval: Aurèlia ou le Rêve et la Vie** 5). Deren Name bedeutet laut M.J. Gaulmier die "lateinische Übersetzung" der Bezeichnung "chrysalide" (5), was nicht ohne "Signifikanz" sei: "D'autant que Francis Wey, le 30 Octobre 1853, écrivait à Nerval: 'Les lentes chrysalides' font les plus beaux papillons.'" (5). Zu dieser Zeit habe der Dichter an dem Roman **Aurélia** gearbeitet, in dem eine "chrysalide" genannt wurde, "qui file son cocon" (**Oeuvres** 1: 377).

Donald P. Haase erläutert, daß Nerval wahrscheinlich auch über die Werke des Novalis informiert gewesen war und daß dessen Verlust der Geliebten "would surely have struck a responsive chord" ("Nerval's Knowledge of Novalis: A

Reconsideration": **Romance Notes** 55). Der Autor erklärt, daß "while one cannot determine precisely which of these Gérard might have read, it is highly improbable that he would never have encountered his 'frère spirituel'" (55). Geninasca weist auf eine weitere nicht unbedeutende poetische Vorbildung, die auf das Schaffen von E.T.A. Hoffmann zurückführbar sei (**Les Chimères de Nerval: Discours critique et discours poétique** 142). Sich auf den Artikel "Artémis ou les Fleurs du Désespoir . . ." von François Constans berufend, spricht Geninasca vom Blumensymbol der "Rose", das einen Übergang von den **Elixieren** zu dem Roman **Aurélia** darstelle, denn in beiden Werken würden Frauengestalten "sous l'aspect d'une rose" erscheinen (**Les Chimères de Nerval: Discours critique et discours poétque** 142). Die "Rose", so erklären Anne-Marie und Henri Marel: "C'est, pour Nerval, la fleure mystique par excellence" (**Gérard de Nerval: Sylvie Les Chiméres** (extraits) **Aurélia** (extrait). Bemerkenswert erscheint, daß auch im Roman des Novalis Mathilde "eine Rose . . . am Busen trug", die Heinrich "küßte" (**N.S.** 1: 283). Laut Bousquet entspricht das Symbol einer "Blume" dem folgenden Prinzip:

> . . . une fleur devient femme, ou vice versa . . . le rapprochement fleur-femme est si bien établi que le passage de fleur à femme ne surprend aucunement et équivaut, à peu près, dans notre esprit à une comparaison. (**Les Thèmes du Rêve** 570)

Abschließend schildert Albert Béguin den philosophisch-religiösen und menschlichen Einfluß, der von Novalis ausgegangen ist und den Roman **Aurélia** durchdrungen hat, um seine Frage "Bientôt, -et comment ne pas songer à Novalis?"

(**L'Âme Romantique et le Rêve** 373) selbst zu beantworden, als er sagt: "Quittant son individualité, la femme aimée et perdue évolue lentement vers la figure de l'ange intercesseur" (373).

A) Die "äußere Bauform"

Der obigen Darlegung folgend soll auch der Roman **Aurélia** im Rahmen der "äußeren" Form analysiert werden, da dessen "Teile [ebenfalls] Teile eines inneren Aufbaus sind" (**Das sprachliche Kunstwerk** 177). Jean Guillaume konzentriert sich in dem Buch **Gérard de Nerval: Aurélia** auf "Änderungen", die "zuvörderst" geklärt werden sollen. Er nennt:

1) "Le problème du prénom" (8) sowie

2) "le problème de la structure" (8).

1) Das "Problem des Namens".

a) Der "Titel"

Obwohl diese Ausführungen sich auf die wichtigsten nachweisbaren Quellen der "literarischen Tradition" beschränken werden soll eine aus dem Jahre 1840 stammende "Bühnenanweisung" zu dem "niemals" aufgeführten Theaterstück **Le Magnétiseur** beachtet werden (**Gérard de Nerval: Aurélia** 9). In dieser wurden die Helden aus dem Roman **Die Elixiere des Teufels** genannt. Guillaume schreibt, daß die Gegenwart: "d' 'Aurélie' et de 'Médard', . . . appelle Hoffmann, bien que ni cet auteur ni ce titre ne figurent dans la partie subsistante du scénario" (10-11). Daher erhebe sich die Frage, ob Nerval den Namen "Aurélie" mit dem Bild der "heiligen Rosalie" aus dem obigen Werk oder etwa mit dem "Antlitz der heiligen Rosalie": "ornant le logis napolitain d'une maîtresse

inconnue" in Verbindung brachte (12), wo er im Oktober 1834 in Neapel gewohnt habe (13). Wenn dessen "Abenteuer" nämlich dem Lesen der **Élixiere** vorangegangen sei, würde das bedeuten, daß: "la vierge Rosalie impliquerait dès lors, pour lui, la possibilité d'une discrète équivalence entre Aurélie et la séductrice anonyme" (13).

In diesem Zusammenhang erinnert der Autor an den **Roman Tragique** der im Jahre 1844 erschienen ist. In diesem befindet sich die Frage: "'Pauvre Aurélie! notre compagne, notre soeur, n'auras-tu point regret toi-même à ces temps d'ivresse et d'orgueil?'" ("Le Roman Tragique": **L'Artiste** 155). Diesem Werk wäre 1853 die in der **Revue des Deux Mondes** veröffentlichte Erzählung **Sylvie** gefolgt, in der "Aurélie" "heraufbeschworen", aber noch nicht "genannt" werden sollte (**Gérard de Nerval: Aurélia** 15). Sie "erscheine" lediglich als "Schauspielerin", in die Nerval "verliebt" war (15). Bezeichnenderweise wird auf die noch "Ungenannte" ebenfalls auf leicht zweideutige Art und Weise vorausgedeutet, wenn es heißt:

> 'Buvons, aimons, c'est la sagesse!' Telle était la seule opinion des plus jeunes. Un de ceux-là me dit: 'Voici bien longtemps que je te rencontre dans le même théâtre, et chaque fois que j'y vais. Pour 'laquelle' y viens-tu?' Pour laquelle? . . . Il ne me semblait pas que l'on pût aller là pour une 'autre'. Cependant j'avouai un nom. (**Oeuvres** 1: 243)

Laut Guillaume wurde die Erzählung **Aurélie** ihr und dem Andenken an Adrienne gewidmet, denn "Nerval ne chercha dans l'actrice qu' Adrienne, et se trouva déçu" (**Gérard de Nerval: Aurélia** 16).

Die einzige vollendete "Einheit", die den Namen "Aurélie" enthalten habe und aus der ein "klarer Sinn" hervorgehe, sei die aus dem Jahre 1853 stammende Ausgabe der **Sylvie** gewesen (21). Laut Guillaume "c'est donc au texte de 1853 que, par prudence, nous confronterons la leçon finlale d'**Aurélia**" (21), und er entnimmt derselben die folgenden "parallel laufenden Auszüge", die lauten:

> 1) Cet amour vague et sans espoir conçu pour une femme de théâtre . . . avait son germe dans le souvenir d'Adrienne . . . Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice ! . . . et si c'était la même ! - Il y a de quoi devenir fou ! (**Oeuvres** 1: 246-247)
>
> 2) J'oubliais de dire que le jour où la troupe dont faisait partie Aurélie a donné une représentation, à Dammartin, j'ai conduit Sylvie au spectacle, et je lui ai demandé si elle ne trouvait pas que l'actrice ressemblait à une personne qu'elle avait connue déjà. - A qui donc? - Vous vous souvenez d'Adrienne? (273)

Der letzten Frage hält Guillaume die Zeilen aus dem Roman **Aurélia** entgegen, in dem der Held berichtet:

> Plus tard, je la rencontrai dans une autre ville . . . où se trouvait la dame que j'aimais toujours sans espoir. Un hasard les fit connaître l'une à l'autre, et la première eut occasion, . . . d'attendrir à mon égard celle qui m'avait exilé de son coeur. . . . l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité. (**Oeuvres** 1: 361)

Guillaume gelangt zu der Erkenntnis, daß im ersteren Werk die "Schauspielerin Aurélie" und die "Nonne Adrienne" dargestellt wurden, um durch "Sylvie", die "Inkarnation" der "Vernunft" (**Gérard de Nerval: Aurélia** 22), beide Heldinnen gedanklich zu vereinen (22). Obwohl diese Schlußfolgerung der Wirklichkeit entspricht, übersieht er doch, daß der "Seufzer", mit dem

Sylvie das Schicksal Adriennes beklagte: "'Pauvre Adrienne! elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832'" (**Oeuvres** 1: 273), diese nicht nur in "Gedanken" mit der "Pauvre Aurélie" aus dem **Roman Tragique** verknüpft, sondern auch mit Worten zu vereinen sucht, um ein gemeinsames Geschick beider Frauen anzudeuten. In dem Roman **Aurélia** wird durch den "accent divin" Aurélias (**Oeuvres** 1: 361) einer "weltlichen Liebe" etwas von Religion "beigemischt" (**Gérard de Nerval: Aurélia** 22), so daß "la fusion de l'amour profane et de l'amour sacré, rêvée dans la première oeuvre, est réalisée dans la seconde . . . Ou: Aurélie + Adrienne = Aurélia" (23). Diese Erläuterung bringe aber nicht nur die zwischen "Aurélie" und "Aurélia" bestehende "Distanz" zum Ausdruck (23), sondern ebenso "Aurélias" Erhebung zu einem "Ideal", in dem "au prix d'une hypothèse affolante" (22) alle drei geliebte Frauen zu einer Einheit verschmolzen würden. Nach Lamping wurde der "ursprüngliche Name der Figur" als "Rest" erhalten, der nun als **Aurélia** im "Titel" verbleibt (**Der Name in der Erzählung** 17). Während Jean Richer diesen Namen mit der von Nerval verehrten Schauspielerin "Jenny Colon" in Zusammenhang bringt (**Gérard de Nerval: Aurélia ou le Rêve et la Vie, Lettres d'Amour** 5), bemerkt Guillaume zu diesem Thema:

> . . . l'épreuve au texte du 1er janvier 1855 . . . est en effet celle du changement d''Aurélie' en 'Aurélia' . . . Si cette montée au titre dérive du changement d''Aurélie' en 'Aurélia' dans le texte, tout donne à croire que ce changement, dépassant la morphologie pour aller aux structures, est capital. (**Nerval: Masques et Visage** 68)

Um "Form" und "Sinn" des Romans **Aurélia** zu erforschen (69), stellt sich der Autor denselben im Zeitraum der Erzählung

Sylvie vor, denn "Il nous a paru que c'était là 'commencer par le commencement', et que d'emblée était posée la question fondamentale qui, résolue, aurait chance de donner la clé de l'oeuvre" (69). Die zu dem "stofflichen Gehalt" des Romans gehörende Antwort wird an dieser Stelle lediglich angedeutet, da "il se pouvait que certain indice fût resté caché" (**Nerval: Masques et visage** 70). Es sei nämlich der "Titel", durch den das "Geheimnis" eines Werkes "gebrochen" würde, das nach der Art "de la "Vita nova" hätte "diskret" verschwiegen werden sollen (70). Laut Guillaume ist: "Cette dernière réserve . . . importante. Même si elle ne remet pas en question l'idylle, elle défend la qualité du mystère nervalien" (70).

Das "Geheimnis der Dichtung" offenbart sich in den Aufzeichnungen von Arsène Houssaye, die zwischen 1885-1891 in den **Confessions** erschienen sind (70). Sich auf "drei Stellen" derselben konzentrierend, erörtert Guillaume die folgenden Geschehnisse:

Das erste beruht auf einem Zwischenfall, der sich bei der im Jahre 1842 stattgefundenen Hochzeit Houssayes ereignet hatte. Dem Bräutigam war bei der Trauung einer der Ringe entfallen, der jedoch, während Nerval sich um einen neuen bemühte, wiedergefunden wurde (**Nerval: Masques et visage** 70).

Ein weiterer "Auszug" betrifft "un . . . petit château", das von dem Ehepaar Houssaye im Jahre 1852 erworben wurde und wo "Gérard passa à peine une quinzaine de nuits dans ce nid improvisé [par Arsène Houssaye]" (71).

Ihr Gatte erinnert sich ihrer "letzten" Krankheit und

gesteht: "Je rappelai à Fannie que le jour même, Gérard de Nerval, ce fou charmant, m'avait dit en s'en allant chez le docteur Blanche: 'Votre femme est trop jeune pour mourir'" (71).

Der "Schlüssel" zur Ergründung des "mystère [de l'] oeuvre" (70) wird im Rahmen der "inneren Bauform", der "Erzählweise" und dem "stofflichen Gehalt" im dritten und vierten Kapitel gesucht und gefunden werden.

2) "Le problème de la structure".

b) Das "Vorwort"

Obwohl der erste Satz "Le Rêve est une seconde vie" (**Oeuvres** 1: 359) einem "Motto" ähnlich ist, geht dem Roman **Aurélia** kein für beide "Teile" gültiges "Vorwort" voran (**B.d.E.** 143). Dem zweiten Teil des Werkes, der mit der Überschrift "Seconde Partie" versehen ist, folgt alsdann der Ausruf "Eurydice! Eurydice!" (385), der einem "prologue" entspricht" (**A Dictionary of Narratology**). Die Herausgeber des Romans Albert Béguin und Jean Richer schreiben zu diesem Thema:

> Le prologue de la seconde partie est très important. Le désespoir, la peur d'une mort qui serait le néant et interdirait tout revoir avec les disparus acculent Gérard à la suprême décision: ou mourir ou vouloir à tout prix remonter à la lumière. Et c'est alors que les souvenirs de son enfance chrétienne réaparaissent. (**Oeuvres** 1: 1269).

In wahrnehmbarer Analogie zu **Orpheus**, der seiner Gattin in die Unterwelt folgte, wird auch in dem Roman **Aurélia** der Held von Schuldgefühlen überwältigt. An Gott denkend (**Oeuvres** 1: 385), erkennt dieser allerdings, daß "la bonté de Dieu peut

pardonner ces aberrations" (1269), um in diesem Sinne mit dem "Geleitwort" (**B.d.E.** 148) auch hier dem Leser "einen roten Faden in die Hand" zu geben (148), der ihn durch ein Geschehen führt, in dessen Verlauf: "Changeant brusquement de plan, Gérard reprend l'histoire de sa vie" (**Oeuvres** 1: 1269), als "l'esprit de Nerval revient à son syncrétisme habituel" (1269). Aus diesem Grunde erhebt der Erzähler die Frage "Qu'est-ce donc que la mort? Si c'était le néant... Plût à Dieu!" (385). In Verbindung mit der im "Vorwort" enthaltenen Schicksalshaftigkeit denkt der Dichter an den eigenen Tod, "Le système fatal qui s'était crée dans [s]on esprit" (1269) und versinkt mehr und mehr in die Welt des Traumes, aus deren Bereich er am Ende des Romans berichtet: "Cette nuit mon rêve s'est transporté d'abord à Vienne. - On sait que sur chacune des places de cette ville sont élevées de grandes colonnes qu'on appelle 'pardons'" (411). Deshalb durfte er schon nach seiner Vision vom Reich der Toten sagen: "Avec cette idée que je m'étais faite du rêve comme ouvrant à l'homme une communication avec le monde des esprits, j'espérais... j'espérais encore!" (392).

c) Die äußeren "Teile"

Der obige Roman besteht aus zwei klar erkennbaren "Teilen" (**Oeuvres** 359, 385), die jeweils als "Première Partie" (359) beziehungsweise "Seconde Partie" (385) bezeichnet wurden. Guillaume erklärt, daß dem zu Lebzeiten Nervals am 1. Januar 1855 veröffentlichten "Anfang" besagter Geschichte keine Erwähnung einer "Fortsetzung im nächsten Band"

vorangegangen sei (**Nerval: Masques et Visage** 66). Um so befremdender wirke daher, daß ein am 15. Februar 1855 in der **Revue de Paris** erschienener Text die Überschrift "Seconde Partie" getragen hatte (66). Auf Grund einer "Studie der Struktur", spricht der Autor auch hier von einer "Änderung" und erklärt:

> . . . le passage, au cours de la genèse, d'une division principale en chapitres à une division principale en parties, lesquelles comprennt des chapitres, - cette mutation constitue un hapax d'autant plus grave qu'il intervient au terme, et ne possède pas la garantie de l'auteur. (66-67)

Während Guillaume betont, daß die am 1. Januar des Jahres 1855 übergebene Orginalfassung der **Aurélia** unter dem "Zeichen" von "Première Partie" erschienen sei (67), schreibt er in seinem Buch (**Gérard de Nerval: Aurélia**), daß spätere Veröffentlichungen, die von einer "Première Partie" gesprochen hätten, "critiquement fautives" gewesen wären, da es sich um ein "ajout à l'original" gehandelt hätte (31). Hätte aber Nerval eine "definitive Erwähnung" von einer "Seconde Partie" beabsichtigt, dann würde das Fehlen einer "Première Partie" im Text vom 1. Januar 1855), "unerklärbar" bleiben (31). In einem Schreiben vom 23. September des Jahres 1854 habe der Dichter "à propos d'un jeu d'épreuves" (33) eine erste "Andeutung" bezüglich einer "Zweiteilung" des Romans gegeben (33), es sei auch von einem "'premier article'" die Rede gewesen, und "une partie" würde im **Artiste** gedruckt werden (33). Die "zwei Fragmente" sollten "zusammengefügt werden (33), "nulle allusion, pour autant, à une division bipartite" (33). Wohl habe Nerval am 10. Oktober von einem "Buch"

gesprochen, das "le mois prochain" in der **Revue de Paris** erscheinen sollte (33), habe jedoch in einem Brief "gezögert", eine "Trennung" in "zwei Teile" vorzunehmen (33). Diese "Regelwidrigkeiten" faßt Guillaume zusammen, und erklärt:

> Une édition posthume, qui ne reçut pas le bon à tirer de l'auteur, porte en sous-titre 'Seconde Partie' et renvoie dans le texte à la 'première partie . . .' alors que le début, paru du vivant de Nerval . . . ne mentionne, ni en sous-titre ni ailleurs, de 'Première [ou: première] Partie [ou: partie]'. (33-34)

Eine Schlußfolgerung von Jean Richer wird zum Verständnis der geschilderten Unklarheiten beitragen, wenn er erklärt:

> . . . **Aurélia** dans l'esprit de Nerval, constituait d'abord une suite continue de chapitres, les fragments manuscrits conservés le montrent. C'est seulement pour les nécessités de la publication dans **La Revue de Paris** qu'il fut amené à scinder son texte en deux parties et que les chapitres de la Deuxième Partie (dont il ne revit jamais les dernières épreuves) reçurent une numérotation particulière. ("Nerval au Royaume des Archétypes 'Octavie' 'Sylvie' 'Aurélia': **Archives des Lettres Modernes** (55-56)

Der "fast zum Ziel gekommene Dichter" (**Gérard de Nerval: Aurélia** 35), der einst sagte: "Tout est dans la fin" (**Nerval: Masques et Visage** 67), habe nur eine Darlegungsweise seines Werkes beabsichtigen können (**Gérard de Nerval: Aurélia** 35), nämlich die, in der eine "Eingliederung" des "neuen Namens" in einen "neuen Titel" vollzogen werde, um "l'importance du changement de forme" zu bestätigen, durch welche Nerval "approfondissait brusquement le personnage de son héroïne" (35).

Jean Richer vermutet, daß "Gérard semble avoir voulu aussi établir une relation entre les chapitres d'**Aurélia** et les années de sa vie" (**Archives des Lettres Modernes** 53), und

erläutert: "Le récit s'achève précisément par les 'Mémorables', visions rapportées à la Noël de 1853" (56). Der erste "Teil" des Werkes besteht aus zehn "Kapiteln", während der zweite "Teil" desselben nur sechs "Abschnitte" enhält (**Archives des Lettres Moderns** 53). Alle "Kapitel" wurden ebenfalls mit "Zahlen" versehen, die den Überschriften "Première Partie" (**Oeuvres** 1: 356), bzw. "Seconde Partie" nachfolgen (385), um in beständiger Starre einen Zusammenhang zwischen der "Struktur" und dem thematischen Gehalt des Werkes herzustellen, denn beide waren dazu berufen, "la présence de Mme Houssay dans la vie de Nerval" und in seinem Werk zu verbergen (**Nerval: Masques et Visage** 72).

d) Die "abschließende Vorausdeutung"

Auch in dem obigen Roman werden Anzeichen von "offene[n]" als auch von "abschließenden Zukunftsweisungen" wahrnembar (**B.d.E.** 153). Vom Tode des Dichters ausgehend (**Nerval: Masques et Visage** 69), beschreibt Guillaume ein Werk, das "bien qu'inachevée, . . . se présente désormais avec une double fin" (96). Wenn diese Worte sich sinngemäß zu widersprechen scheinen, so bedenke man doch, daß auch Gérard de Nerval, wie Novalis zuvor, bereits vor der Veröffentlichung seiner letzten Dichtung verstorben war, wodurch auch hier der Verdacht der "Offenheit", da "unvollendet", sehr nahe zu liegen scheint. Nach Frank Paul Bowmanm kommt dem abschließenden Kapitel 'Mémorables' (**Oeuvres** 1: 409-414), eine besondere Signifikanz zu, denn er erkennt, daß:

> Loin de faire de l'écriture de la folie, Nerval, dans le dernier chapitre d'**Aurélia**, . . . a su . . . associer son

> drame spirituel personnel à la fois aux structures mythiques transcendantes et aux problèmes présents. . . . C'est, comme il le dit, lier le monde externe et le monde interne, de quoi se rendre fou, mais il ne l'était point quand il écrivit 'Mémorables.' (**French Forum** 179).

Aus diesem Grunde wird auch in seinem Lebenswerk nichts "offen" bleiben, nachdem der Dichter Gérard de Nerval von der "äußeren" sowie von der "inneren Welt", in der er lebte, Zeugnis abgelegt hat, um den Roman **Aurélia** zu vollenden.

Die Werke von Novalis, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval entsprechen dem in dieser Studie dargelegten Wesen der "äußeren" Struktur, deren Sinn und Bedeutung im Rahmen der "inneren Bauform", der "Erzählweise" und im "stofflichen Gehalt" offenbar werden soll, um im fünften Kapitel der Abhandlung, in der Schlußbetrachtung verglichen zu werden.

KAPITEL III

DIE INNERE BAUFORM UND DIE ERZÄHLWEISE

Im Zusammenhang mit der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" der vorliegenden Werke von Novalis, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval werden die im ersten Kapitel im Teil "B" erläuterten Erkenntnisse der genannten Literaturwissenschaftler und Philosophen angewendet werden. Zusätzliche Angaben anderer Quellen werden nur zur Erklärung und gedanklichen Bereicherung der in dieser Abhandlung enthaltenen Theorien und Aspekte hinzugefügt werden. Im Rahmen der einzelnen Dichtungen führen die verschiedenen strukturellen und narratologischen Elemente zu ihrem "stofflichen Gehalt", um letzten Endes im Kern der zu analysierenden Werke alle Bestandteile zu verschmelzen. Diese Prognose wird sich am Ende des vierten Kapitels als Tatsache erweisen.

a) Die "Rückwendungen"

Eberhard Lämmert erklärt, daß "Rückwendungen . . . in der Regel 'untergeordnete' Bestandteile der Gegenwartshandlung" sind (**B.d.E.** 101) (siehe S. 10). Der Autor unterscheidet zwei Arten der "Rückwendung":

- Die "aufbauende Rückwendung" und
- die "auflösende Rückwendung" (100-122).

In den Werken der obigen Dichter ereignen sich "Rückwendungen" und "eingefügte Erinnerungen" (100), die an bestimmten Stellen eine Übersicht über die einzelnen

Geschehnisphasen ermöglichen, wodurch ihre sinngemäße Abhängigkeit voneinander, aber auch ihre Verschiedenheit erkennbar werden. Aus diesem Grunde wird auch die "auflösende Rückwendung" schon im Zusammenhang mit der "aufbauenden Rückwendung" beschrieben werden, um ihr Wesen und ihre kontrastierende Funktion im "inneren Aufbau" der jeweiligen Dichtungen zu veranschaulichen. Die obigen Elemente des "inneren Aufbaus" und der "Erzählweise" veranlassen keinerlei Abweichung von der Sphäre der gegenwärtigen Handlung, sondern bereichern diese durch die Einbeziehung der Vergangenheit, um gleichzeitig die Gegenwart in einem neuen Licht erscheinen zu lassen und die Zukunft, als deren Folge, vorauszudeuten.

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen**.

Am Anfang des obigen Werkes befinden sich zwei aufeinander folgende "aufbauende Rückwendungen", die, aus der Vergangenheit hervorgehend, jeweils zukünftige Handlungen der Personen auslösen. In stufenweiser Entfaltung dient die erste "Rückwendung" der "Exposition" der Geschichte, um durch die "eingefügte Erinnerung" eine "durchsichtige" Bedeutung erfahrend (104) schon zu Beginn der Dichtung jenes traumhafte Erlebnis erstehen zu lassen, welches die unbestimmte Sehnsucht auslöste, als der Held sich der "seltsamen Worte des Fremden" erinnert und sagt: "aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken" (**N.S. 1:** 195). Nicht als nächtliches Phantasiegebilde verstanden, sondern als "Erinnerung" erkannt, begünstigt diese (**B.d.E.** 244) eine

tiefere Perzeption der Gegenwart (108), wodurch die erste "Rückwendung", ihrem "Stellenwert" entsprechend, gleichzeitig den Handlungsverlauf des Romans gedanklich und Richtung weisend zu leiten vermag. Infolgedessen bekennt der Held: "So ist mir noch nie zu Muthe gewesen: es ist, als hätt'ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da . . . von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume . . . gehört" (**N.S.** 1: 195).

Diese "aufbauende Rückwendung" leitet zum ersten vorausdeutenden Traume über, in dem der Jüngling ein "unendlich buntes Leben" (196) vor Augen geführt wird. Wenn hier die "Erinnerung" am Anfang des Werkes mehr als "Grundstein" denn als "Baustein" verstanden werden sollte, so folgt nach dem ersten vorausdeutenden Traum und dem "Traum im Traume" (196-197) eine zweite "Rückwendung", die zusätzliche "seelische Entwicklungen" . . . zusammenträgt" (**B.d.E.** 104). Bei dieser kann ihr aufbauender Charakter in noch viel stärkerem Maße wahrgenommen werden, da in ihr nicht nur eine "Wiederholung" des "Thema[s]" stattfindet (106), sondern ihr ebenfalls ein " 'zeitlicher Abstand' " vorausgeht (106). Auch im Werk des Novalis vollzieht diese "den Aufbau eines Entwicklungsganges" (106), in dem die "gegenwärtige Situation" in einer "Folge" steht (106) und in die Zukunft weist.

Nach Lämmert wird das erste Kapitel des Romans gleich durch zwei Träume "zwiegeteilt" (107). Während Heinrich in "seiner ersten Hälfte . . . träumend die blaue Blume erblickt"

(107), erzählt am folgenden Morgen "sein Vater ihm von einem Traume seiner Jugendzeit, der überraschend auch bei einer blauen Blume endet" (107). Wie bedeutend und aufschlußreich diese weitere "eingefügte Erinnerung" für die "Bauform" und die "Erzählweise" ist, ergibt sich im Sinne des Autors aus der "Symbolik" dieser "Einführung eines Leitmotivs" (107), tritt doch mit dieser bereits ein "entscheidendes Merkmal für den gesamten Erzählcharakter [des] Werke[s] in Erscheinung" (107).

In einer traumhaften "Erinnerung" gedenkt auch der ältere Ofterdingen der Geschichte eines "alte[n] Mann[es]" (**N.S.** 1: 201), in der ebenfalls ein "blaues Blümchen" genannt wurde (202), dem eine richtungsanweisende Fähigkeit zu eigen ist, denn: "[S]ein Begleiter stand bey [ihm], und sagte: wenn du am Tage Johannis gegen Abend wieder hierher kommst, . . . dann gieb nur acht, auf ein blaues Blümchen, was du hier oben finden wirst, brich es ab, und überlaß dich dann demüthig der himmlischen Führung" (202). Auch hier, wo "eine 'Person der Handlung' berichte[t]" (**B.d.E.** 105), wird der "Eindruck" einer erhöhten "Bedeutsamkeit" erweckt (105), da in dem vor "zwanzig Jahren" erlebten Traum nach Best lediglich von einem "'blaue[n] Blümchen'" gesprochen wurde ("Vom 'blauen Blümchen' zur 'blauen Blume' ": **Germanisch-Romanische Monatszeitschrift** 291), dessen "Führung" sich der Vater demüthig" überließ (**N.S.** 1: 202), um seiner zukünftigen Frau, Heinrichs Mutter, "ungestüm nach Augsburg" entgegen zu reisen (202). Die "Differenz . . . , worauf es ankommt" (**Germanisch-Romanische Monatszeitschrift** 291), ist die Tatsache, daß der Vater seine

zukünftige Braut schon kannte, wodurch die "Erinnerung" an die Geliebte wichtiger wird als "'ein' blaues Blümchen", das lediglich die Sehnsucht nach einem Ziel auslöst, dem er ahnungsvoll zustrebt. Im Gegensatz zum Traum seines Vaters beschert die "Erinnerung" dem Sohne den Anblick " 'der' blauen Blume" als Symbol des Einmaligen, welches er als Ideal und etwas "Besonderes" empfindet (**Germanisch-Romanische Monatszeitschrift** 291). Trotz der oben erläuterten Verschiedenheit des Inhalts beider "Rückwendungen" war das Resultat in bezug auf die sich "erinnernden" Personen das Gleiche, denn beide Helden wurden durch die "Erzählungen eines alten Mannes" zu "süßen Phantasien" angeregt, um im wachen Zustand ihrer Bestimmung entgegenzuschreiten. Auf Grund der "mündlichen Wiedergabe" des längst vergangenen Traumes spricht der Vater Gefühle aus, die seine eigene Vergangenheit mit der Gegenwart seines Sohnes verknüpfen, wodurch die bisher beschriebene Bedeutung der "aufbauenden Rückwendungen" im Hinblick auf die "Bauform" und die "Erzählweise" der Dichtung noch weiter gesteigert worden sind.

In diesem Zusammenhang sollte aber auch der "Erinnerungen" der anderen Gestalten des Romans gedacht werden. Im vierten Kapitel singt Zulima in ihrem Lied zur Laute vom Untergang jener "Jugendträume" (**N.S.** 1: 235):

> . . .
> Fürchterlich, wie Meereswogen
> Kam ein rauhes Heer gezogen,
> Und das Paradies verschwand.
> (5.14-19)

Wenn diese "Erinnerung" die Vergangenheit ins "Gedächtniß" des

"abgehärmten Mädchens" ruft (236), dann erweckt sie auch gleichzeitig im Bereich der Gegenwart eine "Ahndung", denn Heinrichs "Jugendträume" werden ebenfalls von "Wogen" zerstört werden (235), wenn Mathilde ertrinkt und sein "Paradies" unter dem Strom, "welcher [sogar] Schiffe mit sich hinabführt" (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 298), "verschwand" (**N.S.** 1: 235). Auch in der "Rückwendung" des "Einsiedlers" offenbart ein "Traum [die] Zukunft" (261), dem sich dieser "wie ein Kind des ewigen Friedens" überlassen hatte (261), um sein Leben ebenfalls mit Heinrichs Zukunft zu verbinden, denn auch für diesen wird "ein Kind", ein "Dreyeiniges Mädchen" (342), die Ewigkeit bedeuten. Im Buche des Einsiedlers (257) vereinen sich erneut die Zeiten und Gestalten, wenn den "Alte[n]" die "Erinnerung" an seine Gemahlin überkommt (257), und er "auch mit muthwilligen Träumen . . . . die geheime Verkettung des Ehemaligen und Künftigen . . . [der] Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung" gewahrt (257-258). In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** bilden die beiden "aufbauenden Rückwendungen", die "Bausteine", im ersten und zweiten "Erzählabschnitt" der Dichtung eine Grundlage (**B.d.E.** 105), um ein sich in der Gegenwart vollziehendes Geschehen aus der Vergangenheit zu begründen und in die Zukunft zu übertragen.

Den obigen Bestandteilen der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" entgegen stehend, erscheint die "auflösende Rückwendung" kurz vor dem "Ende der Geschichte", um dem Helden einen Überblick über die geheimnisvollen Fügungen seines

Schicksals zu ermöglichen und letztlich im "Erkennungsakt" zum Ende des Romans zu führen (108). Zu einer derartigen Begebenheit kommt es, als Heinrich in einem Gepräch mit Sylvester "berichtend [und] erinnernd" (**B.d.E.** 105) den "Eindruck der Notwendigkeit" erweckt (105), als er seines Elternhauses gedenkt (**N.S.** 1: 327) und dem "Geist der Weissagung" folgend seine Schritte lenkt (327). In "Erinnerung" an den eigenen Vater nennt Heinrich den alten Gärtner "glücklicher Vater" (327), um wie vorher über "göttliche Geschichten" (198), hier über die "Religion" und "Gottes Wort" (332), sowie über das "Gewissen" des "eingeborene[n] Mittler[s] jedes Menschen" zu sprechen (332), denn diesem diente im Werk des Novalis die "Dichtkunst" (332), die als "freundliche Verkleidung" der "heiligen Schrift" (232) ebenfalls "Geschichten" offenbaren und "aufbehalten" soll (333). Eine "höhere Welt" spiegelte sich in "wunderbarentstandenen Dichtungen auf mannichfache Weise ab" (333), denn "Fabel und Geschichte" begleiteten sich "auf den verschlungensten Pfaden und . . . die Bibel und die Fabellehre sind Sternbilder eines Umlaufs" geworden (333).

Ähnliche Gedanken sprach schon Heinrichs Vater aus, als er in der zweiten "aufbauenden Rückwendung" die "einzigen Quellen" bezeichnete (198), durch die eine "Kenntniß von der überirdischen Welt" (198), so weit "wir sie nöthig haben, zu Theil" wurde (198). Das leitende Symbol der "blauen Blume", das in den "eingefügten Erinnerungen" die "Richtung" anzeigte, wird nun im Rahmen der "auflösenden Rückwendung" in Sylvesters

Garten als "aufgeblühtes Vergißmeinnicht" wiedergefunden (327), um in einer "solchen Blume" (329) als Sinnbild der Verklärung erneut zu erstrahlen (329).

Auf Grund dieser Analyse werden die "Wechselwirkungen", die zwischen dem "Inhalt" und der "Erzählweise", "aufbauender" und "auflösender Rückwendungen" bestehen, erkannt, denn diese haben ihren "festen Platz im Erzählzusammenhang" (**B.d.E.** 111), in dem sie der "Exposition" und der "Auflösung" der Handlung gedient haben (111). Im Sinne Müllers entfaltet sich nun in dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** der "rechte Sinn" als "'Quelle' aller 'Erinnerung und Ahndung'" (**Novalis - Der Dichter als Mittler vom Begriff "** 102), um im "Erkennen des geheimnisvollen Seins" die "vollkommene Gegenwart" zu finden, in deren Bereich auch dieser Erzähler eine höhere "Offenbarung" schildert, in der er sein:

> . . . eigenes, schnellvorübergehendes Daseyn mit kindlicher, heitrer Rührung betrachtete. Zukunft und Vergangenheit hatten sich in ihm berührt und einen innigen Verein geschlossen. Er stand außer der Gegenwart und die Welt ward ihm erst theuer, wie er sie verloren hatte, und sich nur noch als Fremdling in ihr fand, der ihre weiten bunten Säle noch eine kurze Weile durchwandern sollte. (**N.S.** 1: 322)

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels.**

Wolfgang Nehring erklärt in seinem Artikel "E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels (1814-1816)" die grundsätzliche Beschaffenheit des obigen Werkes:

> Strukturmäßig überlagern sich in den **Elixieren** mehrere Prinzipien. Der Roman erzählt die Lebensgeschichte des Medardus in chronologischer Folge, von der Geburt des Helden bis zu seinem Tod, wobei die Jugendgeschichte und die ersten harmonischen Klosterjahre ebenso wie das letzte Lebensjahr des Mönchs gegenüber dem Mittelteil, dem abenteuerlichen Weg durch die Welt, relativ kurz

> wiedergegeben werden. (**Romane und Erzählungen der deutschen Romantik: Neue Interpretationen** 336)

Diesem "Prinzip" gemäß beginnt und endet auch dieses in der "Erinnerung" erzählte Werk mit "Rückwendungen", die, im Unterbewußtsein entstanden, nicht nur eine erste Einsicht in die Kindheit des Helden erlauben (15), sondern auch "den Leser mit dem Gegenstand einer Erzählung und dem Leben der handelnden Personen bekannt[machen]" (**B.d.E.** 104).

Am Anfang der Dichtung eröffnet der Erzähler und Held den Handlungsverlauf mit einer sich stufenweise entfaltenden "aufbauenden Rückwendung":

> Nie hat mir meine Mutter gesagt, in welchen Verhältnissen mein Vater in der Welt lebte; rufe ich mir aber alles das in's Gedächtnis zurück, was sie mir schon in meiner frühesten Jugend von ihm erzählte, so muß ich wohl glauben, daß es ein mit tiefen Kenntnissen begabter lebenskluger Mann war. (**E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels. Werke, 1814-1816** 15)

Der Held glaubt, in einer "mit dem ersten Bewußtsein dämmernden" Vision (**Elixiere** 15) die "lieblichen Bilder von dem Kloster, . . . der herrlichen Kirche" und der "heiligen Linde" zu sehen (15). Interessant ist, daß auch in diesem Werk ein traumähnliches Erlebnis des Vaters beschrieben wird (15), das allerdings schon der eigenen "Erinnerung" des Sohnes vorangeht, um auch hier das Schicksal beider von Anfang an miteinander zu verknüpfen, denn der Vater "starb entsündigt und getröstet in demselben Augenblick" (15), als der Sohn "geboren wurde" (15). Die "Erzählungen" der Mutter, die "berichtend" und "erinnernd" (**B.d.E.** 105) die erste "Rückwendung" teilweise wiederholen (**Elixiere** 16), betonen erneut, wovon der Knabe in seiner "Erinnerung" gesprochen

hatte, um deren "transparente" Wirkung zu beglaubigen (**B.d.E.** 104). Der Gedanke an das "wundertätige Bild der heiligen Jungfrau" (**Elixiere** 16) weist ebenfalls auf die Zukunft, denn vor Aurelies Tod wird auch Medardus "ohne Trost der Verzweiflung hingegeben" (343), die "heilige Jungfrau" um "Rettung" anflehen (343). Die "eingefügten Erinnerung[en]" rufen nun auch in Hoffmanns Helden eine intensive Wirkung hervor, denn "noch lächeln [ihm] die bunten Gestalten der Engel - Heiligen - von den Wänden, von der Decke der Kirche" zu (**Elixiere** 16), um "so in [s]ein Innres" zu dringen (16), daß er "Alles selbst gesehen, selbst erfahren zu haben glaubt[e]" (16). In der "so weit hinausreich[enden]" Erinnerung (16) entfaltet die erste "Rückwendung" trotz ihrer Unsicherheit die Fähigkeit, Vergangenes in die Gegenwart aufzunehmen, um nach Momberger den "verruchten Frevel" des Vaters (15) noch nachträglich für die Irrfahrten" seines Sohnes verantwortlich zu machen (**Sonne und Punsch: Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann** 152).

Im "Pergamentblatt des alten Malers" (**Elixiere** 277) offenbart sich der Ursprung der "aufbauenden Rückwendungen", denn schon in diesem (287) wurde eine "Kirche" mit "einem Lindenbaum" erwähnt (287), wo die "zerrissene Seele" Franceskos (287) vor dem "Bildnis" der "Jungfrau Maria" "himmlischen Trost" suchen sollte, den "zwei in Schleier gehüllte Frauen" mit "holder Engelstimme" versprochen hatten (287). Auf Grund dieser "'Durchtönung des erzählten

Augenblicks' mit bestimmten außer ihm liegenden Beständen des Gesamtvorgangs" (**B.d.E.** 243) begünstigt der "Stellenwert" (244) der ersten "Rückwendung" eine Einfühlung in die auf dem Erbe der Vergangenheit beruhenden Verhältnissen der Gegenwart, deren in die Zukunft gerichtete Erwartung im Verlauf der Handlung das Schicksal des Nachfahren Franceskos bekunden wird. Wie im Werk des Novalis (**N.S.** 1: 195), so führt auch in den **Elixieren** ein "Fremder", der "Maler", der dann "wieder verschwand" (**Elixiere** 16), eine "künftige Phase" im Leben des Helden ein (**B.d.E.** 104), der dann eines "alten fremdartig gekleideten Pilgers" gedenkt (16), dessen "lebhaftes Bild" bereits in seinem "Innern erzeugt" wurde (16). Der Pilger, eine "Sylvester"-Gestalt, begutachtet die gegenwärtige Existenz des Knaben und sagt zu dessen Mutter gewandt: "Euer Sohn ist mit vielen Gaben herrlich ausgestattet, aber die Sünde des Vaters kocht . . . in seinem Blute, er kann jedoch sich zum wackern Kämpfer für seinen Glauben aufschwingen, lasset ihn geistlich werden!" (17). Diese Voraussage, die der Erzähler "in der Tat aus eigner Anschauung weiß" (18) und die nun "eine völlige Lücke [machte]" (18), wird dann in einer zweiten "Rückwendung" aussagekräftiger, da ihr nicht nur ein "'zeitlicher Abstand'" von "anderthalb Jahren" (**Elixiere** 16), sondern ebenso eine "Wiederholung" des Thema[s] vorangeht (**B.d.E.** 106), um im "Aufbau eines Entwicklungsganges" (106) nun erneut die Gegenwart als "Folge" der Vergangenheit zu kennzeichnen (106).

Den obigen Gedanken folgend, erkennt der 16-jährige Held

seine Berufung und den weiteren Weg (**Elixiere** 23), wenn er sein Geschick ahnend erklärt:

> . . . dies erfüllte meine Mutter mit der innigsten Freude, da sie hiedurch die geheimnisvollen Andeutungen des Pilgers, die in gewisser Art mit der merkwürdigen mir unbekannte Vision meines Vaters in Verbindung stehen sollten, erklärt und erfüllt sah. Durch meinen Entschluß glaubte sie erst die Seele meines Vaters entsühnt, und von der Qual ewiger Verdamnis errettet. (23)

Diese Aussage verbindet die eigenen "eingefügten Erinnerungen" des Jünglings mit den Worten des "alten Pilgers" und den vergangenen "Visionen des Vaters", die im Gedanken an den Ahnen alsdann den Namen "Franziskus" schon in der gegenwärtigen Handlung als Wahrzeichen des "Fluches" brandmarken, welches die "Zukunftsgestaltung . . . auf außermenschlichem Wege 'festleg[en]' wird" (**B.d.E.** 177).

In diesem Zusammenhang erzeugt das in der "eingefügten Erinnerung" beschriebene "diamantne Kreuz" der Äbtissin (18) als Symbol des "Leidens Christi" (**Stoff-, Motif- und Symbolforschung** 88) "eine stimmungsmäßige Beziehung zwischen Kruzifixus und dem "Betrachter des Leidens" (88) (hier dem Leser). Wenn im Sinne Lämmerts auch diese "Rückwendung mehr der 'Symbolik' als dem 'Handlungsaufbau'" des Romans dient (**B.d.E.** 107), so deutet das Kreuz doch künftiges Unglück voraus. Selbst der zierliche "Rosenkranz und ein kleines Gebetbuch mit sauber illuminierten Bildern" (**Elexiere** 24), welche die Äbtissin dem Jüngling gab (**Elixiere** 24), können diese sinnbildliche Andeutung nicht mildern, obwohl oder gerade weil "Franziskus" im "selige[n] Traum der Erinnerung an eine glückliche[re] Jugendzeit" denkend (20) "die Geliebten"

der "Heimat" zu "erkennen" glaubt (20), die er "drüben im Purpurschimmer des Frührots wandelnd" erblickt (20). Das Wort "drüben" betont noch zusätzlich den Kontrast, der zwischen der Vergangenheit und der Traumvision der Gegenwart besteht, denn am "diesseitigen Ufer" sind diese vertrauten Gestalten nicht mehr zu finden (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 298). Die "irdische Welt" zeigt dem Helden am Ende der zweiten "Rückwendung" erneut ein "illuminierte[s]" Bild, in dessen Widerschein Medardus ein "großes schlankes Frauenzimmer" erblickt (**Elixiere** 51), dessen wahre Identität unerkannt bleibt, da auch ihm ein "Schleier [um] das Gesicht gehängt" wurde (51). Schon an dieser Stelle verbinden die zwielichtigen Beschreibungen die obige "Fürstin" mit einer "Unbekannten", "Aurelie", die "durch die Seitenpforte hereingetreten [war]" (51). Die Symbolik der "Seitenpforte" steigert die Ambiguität der Situation noch erheblich, besonders wenn man bedenkt, daß der Mönch später durch den "Korridor" des Schlosses "schlich" (94), um seinerseits von der "Seite" her eine "Türe" zu öffnen, die zur "Türe des Kabinetts" führte (94), in dem Aurelie "im Schlafe betet[e]" (94). Diesen Gedanken folgend, werden dann am Ende des Romans erneut "zwei in Schleier gehüllte Frauen" gemeinsam "beten", damit "das Himmelskind" beschützt werde (337), das nach seinem Tode "für das ewige Heil [der] Seele" des Medardus "bitten" wird (347). Im Rahmen dieser Ausführungen kann die außerordentliche Wirkung der "aufbauenden Rückwendungen" in Hoffmanns Werk erkannt werden, da diese nicht nur von der

Vergangenheit her die Gegenwart betreffen (**B.d.E.** 243), sondern auch die Zukunft als deren Folge entwerfen. Infolge seines "Stellenwertes" (244) war schon am Anfang der Dichtung das "diamantne Kreuz" der "Fürstin" zum Symbol der Sühne geworden, als es den Knaben "am Halse so stark beschädigt hatte" (**Elixiere** 18). Diese Verletzung wird am Ende des Romans in der Wunde Aurelies zum Merkmal einer tödlichen "Wiederholung" werden (342). In dem Roman **Die Elixiere des Teufels** offenbaren die beiden "aufbauenden Rückwenungen" die schicksalhaften Verflechtungen der handelnden Personen, deren Vergangenheit und Gegenwart erst in der endgültig "auflösenden Rückwendung" enträtselt werden sollen (**B.d.E.** 108).

Den oben erläuterten aufschlußreichen Bestandteilen der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" antithetisch gegenüber stehend, befindet sich am Ende der Lebensgeschichte des "Franziskus-Medardus" die "auflösende Rückwendung", die als formaler Bestandteil des "Erzählungs-Schlusses" (108) "von später Warte aus" einen Überblick über die unheimlichen Geschehen im Handlungsverlauf erlauben wird, um den Zusammenhang der sich aneinander reihenden Episoden dem Verständnis des Lesers zu eröffnen (108). Da der Mönch nach seiner Rückkehr in das "Capuzinerkloster" sich in "tiefster Reue" seinem Prior wie in "heiliger Beichte" offenbart (334), kann der Effekt der "Rührung" und der "Anteilnahme" von Seiten des Lesers vorausgesetzt werden (108), denn diese Wirkung wird in besonderem Maße erreicht, wenn eine " 'Person der Handlung' berichtend" (**B.d.E.** 105) den Eindruck der "Notwendigkeit"

erweckt (105) und erklärt:

> . . . jede Hoffnung, der Last meiner Sünden unerachtet, nach der Langmut des Herrn, noch Gnade und ewige Seligkeit zu erringen, soll aus meiner Seele schwinden; in trostloser Verzweiflung, mich selbst und mein Leben verfluchend, will ich sterben, wenn ich nicht in tiefster Reue und Zerknirschung Euch alles, was sich mit mir begab, seitdem ich das Kloster verließ, getreulich offenbaren will . . . (**Elixiere** 334),

um dann nachfolgend, wie Heinrich, einem "alten Mann", dem Prior, das Wort zu geben, der dann seinerseits in der "auflösenden Rückwendung" "vielfältiges Geschehen nachzutragen hat" (**B.d.E.** 110), wenn er das "Geheimnis" enthüllt (335), welches "die geistige Verwandtschaft zweier Brüder, Söhne eines verbrecherischen Vaters", preisgibt (335) und das Schicksal "Viktorins", des "wahnsinnigen Mönch[s]", der im "Kloster starb" (335), mit dem "Bruder Medardus", der die "höllischen Getränke" zu sich nahm, vereint (335). Das nachfolgende Geständnis desselben und die Aussagen des Priors können als Beispiele einer "auflösenden Rückwendung" angesehen werden (**B.d.E.** 110), in der "einzelne Etappen" als "thematische Einheiten" geschildert wurden (110), um "die Geschicke verschiedener Personen von verschiedenen Erzählern getrennt" wiederzugeben (110). Diesem Prinzip entsprechen die Worte des "Bruders" und des Priors, die das "vielfältige Geschehen" bekunden, bzw. bestätigen, wenn dieser erklärt: "Ich muß Dir glauben, Bruder Medardus, denn alle Zeichen wahrer Reue entdeckte ich, als du redetest" (**Elixiere** 335).

Wie in dem Werk **Heinrich von Ofterdingen** so kehren auch die Gedanken der "auflösenden Rückwendung" in den **Elixieren** zu den einführenden "Erinnerungen" zurück, um im "Wechselbezug"

von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft (**B.d.E.** 110), "einzelne Stadien" des im "Erzählvorgang" geschilderten Geschehens, wie "Gelebtes Leben in seiner 'Fügung' . . . in des Wortes doppelter Bedeutung überschaubar und offenkundig" werden zu lassen (110). Diesen Gedanken zur Folge enthüllt in erneutem Ansatz der Erzähler das Geheimnis einer ungenannt gebliebenen Geliebten:

> Unbeschreiblich ist das Gefühl, das mich durchdrang als ich 'die' wiedersah, die meinen Vater so innig liebte, und unerachtet er durch Freveltaten ein Bündnis, das ihm das höchste Erdenglück erwerben mußte, gewaltsam zerriß, doch die Neigung, die ihr Glück zerstört hatte, auf den Sohn übertrug. (**Elixiere** 336)

Während "die", die den "Vater so innig liebte", die "Fürstin" war, die dem Knaben "Rosenkranz" und "Gebetbuch" schenkte, verbinden die letzten Worte der "auflösenden Rückwendung" diese erneut mit dem Gedankengut der "aufbauenden Rückwendungen", wenn der Held am Ende bekennt:

> Nicht achtete ich des unbekannten Malers, der Äbtissin ernste Mahnung. - Aureliens Erscheinung am Beichstuhl vollendete den Verbrecher. . . . Wie konnte der dem Satan Ergebene das Band erkennen, das die Macht des Himmels als Symbol der ewigen Liebe um mich und Aurelien geschlungen? (346-347)

In dem Roman **Die Elixiere des Teufels** tritt der "Stellenwert" der obigen Bestandteile der "Bauform" und der "Erzählweise" besonders wahrnehmbar hervor, da durch diese eine das gesamte Werk dominierende "Spannung" letztlich gelöst wurde (**B.d.E.** 111-112), um so die Lebensgeschichte des "Franziskus-Medardus" mit dem Schicksal Aurelies zu vereinen und die gesamte Dichtung im Tode beider ausklingen zu lassen (**Elixiere** 345-349). Auf Grund dieser Untersuchung kann die

Bedeutung der "aufbauenden" und "auflösenden Rückwendungen" erkannt werden, da diese "untergeordnete[n] Bestandteile der Gegenwart" bewiesen haben (**B.d.E.** 101), daß "feste Wechselwirkungen . . . zwischen dem Inhalt und der Erzählweise [bestehen]", die dem Roman **Die Elixiere des Teufels** ihr Gepräge gegeben haben.

3) Die Erzählung **Ligeia**.

Auch diese in der "Erinnerung" geschriebene Dichtung beginnt mit einer "aufbauenden Rückwendung" (**B.d.E.** 104). Diese scheint jedoch nicht nur der "Bauform" und der "Erzählweise" zu dienen, sondern ebenso einer Charakterisierung des Erzählers, auf den schon durch seinen ersten Satz das Zwielicht des Zweifels fällt, als er bekennt: "I cannot, for my soul, remember how, when or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering" (**The Annotated Tales of Edgar Allan Poe** 46). Nach Heller handelt es sich hier um "a pathetic widower . . . [who] feels that her gradual progress in the possession of his heart may also have obscured his memory of the beginnings of their relationship" (**The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror** 111).

Im Rahmen der "Bauform" begünstigen der "Sinn" und "Stellenwert" der ersten "Rückwendung" (**B.d.E.** 244) eine fast ausschließlich als ambiguös empfundene Gegenwart, in deren Bereich die ungelösten Rätsel der Vergangenheit bewahrt bleiben, um von der Zukunft übernommen zu werden. Laut

Heller "centers [the narrator] . . . his story on . . . his memories of Ligeia" (**The Delights of Terror** 110), deren Andenken er sein Werk geweiht hat. Kein Beispiel beglaubigt diese Wahrnehmung wohl mehr als die Aussage des Erzählers, wenn er sich erinnerd erklärt: "Yet I believe that I met her first and most frequently in some large, old, decaying city near the Rhine. Of her family--I have surely heared her speak. That it is of a remotely ancient date cannot be doubted" (**The Annotated Tales** 46-47). Und doch bleibt auch diese "Rückwendung" nicht vollkommen ohne Voraussage des Zukünftigen, wenn man die symbolisch zu verstehenden Andeutungen der Rede des Helden, die nämlich einen geistigen Zusammenhang, der zwischen Poes Werk und dem Mythos des Altertums zu bestehen scheint beachtet:

> And, indeed, if ever that spirit which is entitled **Romance**--if ever she, the wan and the misty-winged 'Ashtophet' of idolatrous Egypt, presided, as they tell, over marriages ill-omened, then most surely she presided over mine. (**Annotated Tales** 47)

Auch Peithman wendet sich diesem Thema zu, indem er das Wort "Ashtophet" mit dem Namen "Ishtar", der "Göttin der Liebe", verbindet (47), die schon im **Gilgamesch-Epos** als "queen of heaven, and as goddess of love" verehrt wurde (**The Epic of Gilgamesh** 25). Jedoch auch "'Tempeldirne der Götter'" sei ein Name der Ischtar", bemerkt Oberhuber (**Das Gilgamesch-Epos: Wege der Forschung** 52), wodurch ein Gedanke an "the daughters of Delos" unvermeidlich erscheint (**Annotated Tales** 47). Im Rahmen des sich widerspiegelnden Mythos, wird das in der Erzählung **Ligeia** geschilderte Geschehen gedanklich vertieft,

obwohl dieses unfaßbar bleibt und auf natürliche Weise nicht zu erklären sein wird. Auf Grund dieser Gegebenheit löst die erste "aufbauende Rückwendung" innerhalb des poetischen Vorganges "Ahnungen" aus, infolge derselben auch Poes Held "rückwärts in die Zukunft" zu blicken wagt (**Traum und Träumen** 51), um das Gedankengut der "eingefügten Erinnerung" zu bewahren und aus der Vergangenheit in die Gegenwart zu übernehmen und der Zukunft anheimzustellen.

In einem erneuten Ansatzes der Geschichte bewirkt die zweite "Rückwendung" eine zusätzliche "Exposition" (**B.d.E.** 104), in der nun ein "Erzähler . . . [hauptsächlich] . . . seelische Entwicklungen - zusammenträgt" (104), um sie in einen "verständlichen Zusammenhang" einzufügen (104) und gleichzeitig die Entwicklung "künftiger Phasen" zu "unterbau[en]" (104). In diesem Sinne ist auch die Erklärung des Helden zu verstehen, der seine Erinnerung beschreibend sagt: "There is one dear topic, however, on which my memory fails me not. It is the 'person' of Ligeia. . . . In beauty of face no maiden ever equalled her" (**Annotated Tales** 47). Nicht nur die Schönheit der verstorbenen Geliebten wird hier geschildert, sondern auch ein böses Omen ausgelöst, das in sinnbildlichem Bezug auf Ligeias Haar: "the raven-black, the glossy, . . . and naturally-curling tresses" (47), an einen "Raben" erinnert, der nach Dyers, als "universally unpopular" und in "most countries . . . as ominous" angesehen wird (**Folk-Lore of Shakespeare** 140). Auch dieser Rückwendung ging augenscheinlich ein "zeitlicher Abstand" voraus (**B.d.E.** 106),

der durch die "indistinctly" hervorgerufene Rückwendung des Erzählers nun von einem "memory [that] fails [him] not" übernommen wurde (**Annotated Tales** 47). Sich ebenfalls den beiden "eingefügten Erinnerungen" zuwendend, erklärt Heller, daß: "The first is accentuated by the initial lack of one kind of information. The seond receives a partial answer. She is his lost beloved, and he seems obsessed with her . . . and . . . her image in his imagination" (**The Delights of Terror** 111-112). Im Zusammenhang mit einer in der zweiten "Rückwendung" gegebenen "teilweisen Antwort" kann auch hier von einer gedanklichen "Wiederholung" des begonnenen "Themas" gesprochen werden, so daß im "Aufbau eines Entwicklungsganges" (106) die "gegenwärtige Situation" als eine "[Nach]-Folge" erkennbar wird (**B.d.E.** 106). Im Handlungsverlauf der Geschichte enthüllt sich die in die Zukunft weisende Fähigkeit beider "Erinnerungen", als nach dem Tode der Geliebten, der Held in "aimless wandering" einem Neubeginn entgegen strebt (**Annotatet Tales** 53). Mit diesem Geschehen vollziehen die obigen Bestandteile der "Bauform" und der "Erzählweise" im "Handlungsverlauf" der Erzählung **Ligeia** ihre Bestimmung.

In Übereinstimmung mit den vorangehenden Werken befindet sich in dieser Dichtung die "auflösende Rückwendung" ebenfalls am Ende der Geschichte (108), um ihrem "Stellenwert" entsprechend die Auflösung der "Erzählspannung" zu bewirken (108). Als Teil des "Erzählungs-Abschlusses" erlaubt die letzte "Erinnerung" dem Helden, von "später Warte" aus sein Leben zu überblicken und sein Schicksals zu begreifen (108),

als er "the pallid and rigid figure upon the bed" (**Annotated Tales** 56) mit "unruhigen Blicken" betrachtet und beim Sterben Rowenas der Geliebten gedenkend sagt:

> Then rushed upon me a thousand memories of Ligeia--and then came back upon my heart, with the turbulent violence of a flood, the whole of that unutterable wo with which I had regarded "her" thus enshrouded. The night waned; and still, with a bosom full of bitter thoughts of the one only and supremely beloved, I remained gazing upon the body of Rowena. (56)

In "visions of Ligeia" (58) erkennt der Erzähler am Ende seines Weges in der vor ihm stehenden "Figur" die Geliebte (59), deren Haar, "blacker than the raven wings of midnight" (59), nun wieder das unheimliche Omen der zweiten "Rückwendung" ins Gedächtnis ruft, das auch in diesem Werk eine Verbindung zwischen der "aufbauende[n]" und "auflösenden Rückwendung" herzustellen vermag, in deren Zwischenraum sich die "not . . . conventional romance" begeben hatte (**Poe: The Rationale of the Uncanny** 138). Während die "auflösende Rückwendung" nun als "Gegenstück der aufbauenden" (**B.d.E.** 108) wenig zur "Aufklärung eines . . . [immer] noch rätselhaft gebliebenen Geschehens" beigetragen hat (108), "heischen" diese doch die "Anteilnahme" des Lesers, aber weniger seine "Rührung", wie es in den vorangehenden Romanen von Novalis und Hoffmann der Fall gewesen war, da Poes Dichtung vielmehr mit einem Element der Überraschung endet, denn "'Ligeia'. . . then deploys the material of a mystery . . . by means of horror and of the supernatural; it becomes an example of the pure fantastic" (**The Delights of Terror** 123).

Anbetracht der "Erzählweise", die von der Seite 56 an bis

zum Ende der Dichtung, laufend von der "Erinnerung" an "the rigid figure upon the bed" (56) und der "supremely beloved" oszilliert (**Annotated Tales** 56-59), kann auch in diesem Werk eine sich in "Etappen" vollziehende Entwicklung wahrgenommen werden (**B.d.E.** 110), die nun allerdings in "chronologischer" Folge (110) bis zu deren erstaunlichem Ende weiter verfolgt werden kann. Auch diese Analyse hat ergeben, daß die "Wechselwirkungen" (111), die zwischen dem "Inhalt und der Erzählweise aufbauender und auflösender Rückwendungen" bestehen (111), einen "festen Platz" im "Erzählzusammenhang" haben (111), um ihrer Bestimmung entsprechend den "stofflichen Gehalt" der Dichtung **Ligeia** zu umfassen und zu gestalten.

4) Der Roman **Aurélia.**

Jacques Bony weist in seinem Artikel "Sylvie, Aurélia: Aux Frontières de l'Autobiographie" auf eine Anmerkung von Julien Lemer, die besagt, daß Nerval den Roman **Aurélia** "une sorte d'auto-biographie" (**Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 54) ursprünglich mit dem Titel "Mémoire d'un fou" versehen wollte (54). Diesen Gedanken folgend, beginnt die "Denkschrift" des Dichters mit einer "aufbauenden Rückwendung" (**B.d.E.** 100), in der sich ein Erzähler der Geliebten erinnert, deren Verlust er in "herzzerreißenster Emotion" als den "schrecklichsten Schicksalsschlag" seines Lebens schildert (**Oeuvres** 1: 359). Ähnlich wie in den vorhergehenden Werken fühlte sich nun auch dieser Held dazu bewogen, einen "Entschluß" zu fassen: "il faut alors se résoudre à mourir ou à vivre: -je dirai plus

tard pourqoui je n'ai pas choisi la mort (359). Kurt Scharer bemerkt in dem Artikel "Nerval Juge d'Aurélia'", daß gleich im ersten Kapitel eine Klage ausgesprochen wurde, die eines der "Leitmotive" des Romans nenne, nämlich: "la faute ou défaillance, tant du héros que du narrateur" (**Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 253). Gemeint ist hier das Geständnis des Erzählers, in dem derselbe bekennt:

> Condamné par celle que j'aimais, coupable d'une faute dont je n'espérais plus le pardon, il ne me restait qu'à me jeter dans les enivrements vulgaires; . . . je courus le monde, follement épris de la variété et du caprice; . . . il me semblait que je déplaçais ainsi les conditions du bien et du mal . . . (**Oeuvres** 1: 360).

Im Sinne Lämmerts dient auch diese "Rückwendung" nicht nur der "inneren Bauform" und der "Erzählweise", sondern läßt einen Helden erkennen, der durch "Gefühle" bewegt, hier "Schuld" und "Reue", sich auf eine Wanderung "durch die Welt" begibt (360), um zu vergessen und zu sühnen, denn nach Scharer "expiera [le héros] durement cette faute capitale: c'est là un des sens qu'il donne lui-même aux 'épreuves' qu'il doit subir" ("Nerval Juge d'Aurélia' ": **Le Rêve et la Vie: Aurèlia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 253). Auch in Nervals Erzählung vollziehen die Worte der "eingeschobenen Erinnerung" die "Exposition" und enthüllen des Helden Absicht, die Geliebte wiederzufinden, um seine Schuld abzutragen und die menschliche, als auch die göttliche Vergebung zu erlangen. In dem Roman **Aurélia** betont der "Stellenwert" der "Rückwendung" die Bedeutung der "Erinnerung", um als "Baustein" der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" (**B.d.E.** 105) die "Richtung"

festzulegen und einzelne "Stationen" eines Schicksalsweges zu bezeichnen (**B.d.E.** 133), auf dem sich der Held "Vers l'Orient !" (**Oeuvres** 1: 362), der "ewigen Heimat" zuwendet, wo auch er die Geliebte wiederzufinden hofft.

In diesem Zusammenhang erscheint am Anfang des nächsten Kapitels eine zweite "aufbauende Rückwendung", die noch viel eindringlicher die Vergangenheit in der Gegenwart beschwört, in der nun auch dieser Held "rückwärts in die Zukunft" zu gehen scheint (**Traum und Träumen** 51). Es handelt sich um jene, den "formal markierten zweiten Erzählabschnitt" einleitende "Erinnerung" (**B.d.E.** 106), die nicht nur eine "Wiederholung" des "Thema[s]" darstellt (106), sondern der ebenfalls ein "zeitlicher Abstand" vorangeht (106), in dessen Verlauf der Erzähler das folgende Erlebnis berichtet:

> De sorte qu'un jour, me trouvant dans une société dont elle faisait partie, je la vis venir à moi et me tendre la main. Comment interpréter cette démarche et le regard profond et triste dont elle accompagna son salut? J'y crus voir le pardon du passé; . . . (**Oeuvres** 1: 361).

Die Worte "J'y crus voir le pardon du passé" rufen die Vergangenheit in die Gegenwart zurück und bewirken im Rahmen der zweiten "Rückwendung" nun in dem Roman **Aurélia** "den Aufbau eines Entwicklungsganges", in dem die "gegenwärtige Situation . . . nicht mehr isoliert" erscheint (**B.d.E.** 106), sondern die Vergangenheit der "Schuld" in die Gegenwart der "Reue" überträgt, um beide einer Zukunft menschlicher "Sühne" und der göttlichen "Vergebung" zu übergeben, deren Zeichen am "Himmel" leuchten wird (**Oeuvres** 1: 410). Die obigen Motive formen im Erzählvorgang einen "Spannbogen" (**B.d.E.** 108), der einem

"Regenbogen", dem Symbol der Hoffnung gleich, sich "auf den Schluß hin" ausweitet (108), um in die nachfolgende "auflösende Rückwendung" einzumünden.

Auch in dem Roman **Aurélia** läßt sich als "Gegenstück der aufbauenden" (108) die "auflösende Rückwendung" als "Teil des Erzählungs-Schlusses" wahrnehmen (108). Die sich über einzelne Stufen eines Aufstiegs zu dem "immer größer werdenden Stern" (**Oeuvres** 1: 364) vollziehende "auflösende Rückwendung" (**B.d.E.** 110) entfaltet in Nervals Dichtung "Erinnerungen", die von einer "Person der Handlung" in chronologischen" und "thematischen Einheiten" berichtet werden (110). Wie in den Werken **Heinrich von Ofterdingen** und den **Elixieren**, so bewirkt auch in dem Roman **Aurélia** das "Gewissen" des Helden eine ausschlaggebende Funktion, in der "vielfältiges Geschehen nach[ge]tragen" wird (110), um die Perzeption der Gegenwart zu vertiefen und zukünftiges Geschehen vorausdeutend zu motivieren. Die Rede des Erzählers kann als Berechtigung dieser Auffassung angesehen werden, denn er gesteht: "Toutes les actions de ma vie m'apparaissaient . . . dans l'espèce d'examen de conscience auquel je me livrais, la mémoire me représentait les faits les plus anciens avec une netteté singulière" (**Oeuvres** 1: 393). Eine der "ältesten Tatsachen" wird in den folgenden Zeilen mit "einzigartiger Klarheit" beschrieben (393), in denen es heißt: "Je n'ai jamais connu ma mère qui avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains" (393). Wohl keine Aussage läßt deutlicher erkennen, wie eng die Vergangenheit mit der

Gegenwart der "Gewissenserforschung" und der "notwendigerweise" nachfolgenden Zukunft verbunden ist, als die Erklärung, in welcher der Held im Phänomen der "Entzeitlichung" seiner Vorfahren gedenkend verkündet: "Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous" (368).

Von den Göttern der griechischen Mythologie führt ihn das Gedächtnis ebenfalls zur christlichen Religion, da auch in Nervals Geschichte ein "alter Mann", der "Onkel", den Helden belehrt, indem er sagt: "Dieu, c'est le soleil" (394). Gedanken an die "Bergpredigt" des Neuen **Testaments**, deren Inhalt er allerdings nicht zitiert "pour indiquer les causes d'une certaine irrésolution qui s'est souvent unie chez 'lui' à l'esprit religieux le plus prononcé" (394). "Verzweiflung" und Gedanken an "Selbstmord" (394) gehen der "Erinnerung" an eine "Frau" voraus, deren "verbrauchte, aber symphatische Stimme" (395) den Erzähler an "Aurélia" erinnert (395). Diesem "Rückblick" folgt in erneutem Ansatz das von "später" Erkenntnis aus verlautbarte Geständnis: "J'ai bien mal usé de la vie, mais si les morts pardonnent, c'est sans doute à condition que l'on s'abstiendra à jamais du mal, et qu'on réparera tout celui qu'on a fait" (395), wodurch nun am Ende der "auflösenden Rückwendung" verständlich wird, "pourquoi [il n'a pas] choisi la mort" (359), dem er sich schon am Anfang seines Weges verschreiben wollte (359-360). Diese Wahrnehmung beweist, daß auch in Nervals Werk die sich im " 'Zeitgerüst' des Erzählwerks" (**B.d.E.** 243) vollziehende "auflösende

Rückwendung" zu den in der "Erinnerung" entworfenen Motiven von "Schuld", "Reue", "Sühne" und "Erlösung" zurückkehrt, um sich vom "Spannbogen" der "[Jugend]-Erinnerungen", dem "arc du Valois" (**Oeuvres** 1: 406), nun der zukünftigen "Vergebung" entgegen zu neigen, deren "Zeichen" der Held im "Blute Christi" zu erkennen glaubt (410), nachdem er die Wiederkehr der "verklärten" Geliebten in visionärer Schau erleben durfte (410).

Wie in den Werken **Heinrich von Ofterdingen**, den **Elixieren** und **Ligeia**, so vollziehen sich auch in dem Roman **Aurélia** "aufbauende" und "auflösende Rückwendungen" im "Wechselbezug" (110) von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, um die "einzelnen Stadien" des geschilderten Geschehens "als gelebtes Leben in seiner 'Fügung' . . . in des Wortes doppelter Bedeutung überschaubar und offenkundig" darzustellen (**B.d.E.** 110) und wirkungsvoll zu beschreiben. In Nervals Erzählung betont der "Stellenwert" der "aufbauenden" und der "auflösenden Rückwendungen" eine im gesamten Werk zum Ausdruck gebrachte "Spannung", die jedoch letztlich durch die im "Erzählvorgang" geschilderte "menschliche" und "göttliche" Vergebung (**Oeuvres** 1: 410) aufgelöst wurde. Das "doppelte Ende" der Dichtung, der Schluß des "Buches" und der Tod des Erzählers offenbaren "que la courbe est achevée et que Gérard estimait être parvenu au terme de son effort" (1275), mit dem er sein Schicksal erlitten und den Roman **Aurélia** geschrieben hatte.

Im Zusammenhang mit den in dieser Ausführung analysierten

Elementen der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" der oben genannten Dichtungen wurden allgemeine Affinitäten, aber auch wesentliche Unterschiede wahrnembar, deren Bedeutung und Funktion in einer zusammenfassenden vergleichenden Schlußbetrachtung im fünften Kapitel dieser Abhandlung zur Ausführung gelangen werden.

b) Der "Rückblick"

Eberhard Lämmert bezeichnet den "Rückblick" als den wichtigsten Bestandteil innerhalb eines Werkes, denn dieser vergegenwärtige an "entscheidendem Punkt der Erzählung" mit "einem Blick die Summe eines vergangenen Lebens" (**B.d.E.** 129) (siehe S. 11-12). Im Rahmen der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" bezeichnet der "Rückblick" als "Glied der Haupthandlung" (137) gleichsam die "Höhepunkte" im dichterischen Werk (129), um im "Gegensatz zu den anderen Rückwendungen in die Vergangenheit" (136) zum "Gipfelpunkt der Handlung" zu gehören (136). Im Sinne des Autors beeinflussen Bilder der "Erinnerung" an verschiedene "Zeiträume des Lebens" (130) noch in der Gegenwart das "Lebensgeschick" der Helden, wobei "außerordentliche Anstöße" dazu gehören (130), eine solche "Lebensüberschau" hervorzurufen (130). Das "erste Liebeserlebnis" besitzt diese motivierende "Kraft" (130), jedoch ein "Motiv von noch stärkerer Gewalt" sei die "Gewißheit des nahen Todes oder der Entschluß zum Tode" (130). In den hier zu analysierenden Dichtungen werden diese Motive zu einer "geheimnisvollen "Macht" (**Die Elixiere des Teufels** 122-123), deren Wirkung jeweils zum "Rückblick" der Erzähler

führen wird (**B.d.E.** 136).

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen.**

Im Zusammenhang mit diesem Werk erläutert Lämmert einen "entscheidenen Rückblick", der gleich mit dem "ersten Liebeserlebnis" des Helden zusammenfällt (**B.d.E.** 130), wodurch das "Ziel des Gesamtvorgangs . . . wundersam aufgedeckt" werde (130). In diesem Sinne umfassen die nächtlichen "Erinnerungen" des Helden (**N.S.** 1: 277) die für sein Leben entscheidenden "Entwicklungsstadien" (**B.d.E.** 130), nämlich den Traum von der blauen Blume, der das "erste", und den Besuch in der "Höhle des Einsiedlers", der das "letzte" Erlebnis vor dem "Ziel" seiner "Reise" darstellen sollte (130). Gemeint ist hier einmal der offenbarende Traum Heinrichs, in dem "Blüthenblätter" einen "blauen ausgebreiteten Kragen" bilden, in dem ein "zartes Gesicht schwebte" (**N.S.** 1: 197). In dem Buch des "Einsiedlers" glaubte der Held sein eigenes "Ebenbild" zu entdecken und sah ein "liebliche[s] Mädchen" (265), das er bald umarmen sollte (**B.d.E.** 130). Die bedeutsamen Worte des Erzählers lauten:

> Er sah sein Ebenbild in verschiedenen Lagen. . . . Die Guitarre ruhte in seinen Armen, und die Landgräfin reichte ihm einen Kranz. Er sah sich . . . zu Schiffe, in tauter Umarmung mit einem schlanken lieblichen Mädchen, . . . Die letzten Bilder waren . . . unverständlich; doch überraschten ihn einige Gestalten seines Traumes mit dem innigsten Entzücken; . . . (**N.S.** 1: 265).

Der "Sinn jener Erscheinungen" wurde bereits in der vorangegangen "Rückwendung" angedeutet (234-235), als Zulima nach ihrem Lied zur Laute (234-235) das "Gesicht" des Helden zu erkennen dachte und zu ihm sagt: "Euer Gesicht dünkt mir

bekannt, laßt mich besinnen - Mein Gedächtnis ist schwach geworden, aber euer Anblick erweckt in mir eine sonderbare Erinnerung aus frohen Zeiten" (**N.S.** 1: 236). Zulimas "Laute" (236), die sie Heinrich als Andenken zu schenken gedenkt, bildet den Übergang zu der "Guitarre", die "in seinen Armen ruhte" (265), und stellt als Sinnbild des Gesanges und der Dichtung die symboliche Verbindung zwischen Zulima, Heinrich und dem "lieblichen Mädchen" dar (276), das ihm im Hause seines Großvaters erzählen wird, "daß sie die Guitarre spiele" (276). Wenn auch der "Erinnerung" Zulimas kein wahrnehmbarer "Entschluß" oder eine "Wendung" folgt so verkündet diese doch ihre "süße Hoffnung", als sie sagt (238): "Wir werden uns gewiß wiedersehn, und dann bin ich vielleicht glücklicher" (238). Mit diesen Worten wurde ein Wunsch ausgesprochen, den auch der "Einsiedler" in seinem Buche wiederholt, als er Heinrich fragt (266): "wie lange wird es währen, so sehn wir uns wieder" (266). Durch diese Gedankenfolge sollten schon vom "Ort" der "Rückwendung" die "untergründigen Lebensströme" der "Geschichte" offenbar werden (**B.d.E.** 129), um in immer stärkerem Maße auf das zukünftige Geschehen zu deuten.

In Übereinstimmung mit diesen Gedanken ereignet sich am "Ziel der Reise" (130) der schicksalhafte "Rückblick" Heinrichs (**N.S.** 1: 277), als er "tief in der Nacht" (277) des "einzige[n] Festes [s]eines Lebens" gedenkt (277) und vom "reflektierenden Rückblick aus" (130), sich an "das Gesicht Mathildes" erinnert, das er erkennt (**B.d.E.** 130). Das vorangegangene "erste Liebeserlebnis" (**B.d.E.** 130), der "heiße

Kuß", den "sie" überrascht" und "unwillkürlich" erwiderte (**N.S.** 1: 276), hat als "außerordentliche[r]" Anstoß dazu gedient, die "Lebensüberschau" des Helden zu eröffnen (130), um erneut "süße Hoffnung[en]", aber ebenso dunkle "Ahnungen" für die Zukunft auszulösen (**B.d.E.** 182). Wenn nun die, bis zu diesem Zeitpunkt geschilderten strukturellen und narratologischen Gegebenheiten in Betracht gezogen werden, dann kann das vollzogene Erlebnis der ersten Liebe (130) als "außerordentliche[r] Anstoß" angesehen werden 130), denn dem "Entschluß", nur noch der "geliebten glorifizierten Frau" zu leben, widmet Heinrich seinen "heiligen Schwur" (**N.S.** 1: 277): "Ich ward nur geboren, um sie zu verehren, um ihr ewig zu dienen, um sie zu denken und zu empfinden. . . . Für Mathilden will ich leben, und ewige Treue soll mein Herz an das ihrige knüpfen" (277-278). Dieses Bekenntnis des Helden beweist, daß in dem Werk des Novalis "die Erinnerung . . . also selbst Handlung im höchsten Sinne" geworden ist (**B.d.E.** 130).

Die schicksalhafte "Lebensüberschau" (129) bezieht ihre "Gespanntheit" von einem "entscheidenden Ereignis" (137), das "eben vor sich ging", (das "Erlebnis der Liebe"), und von einem Geschehen, das noch "bevorsteht", Mathildes Untergang im "Strom" (**N.S.** 1: 278). In Anbetracht der "äußeren Aktion" (**B.d.E.** 137), in der sich alles in einer gegenwärtigen Sphäre von Wohlgefallen und Glück zu vollziehen scheint, entwickelt sich im Verlauf der Geschichte eine Zukunft, die allen bisherigen im "Rüblick" erlebten Erfahrungen antithetisch

gegenüberstehen wird, um als "Gegenschlag" gegen diese verstanden zu werden. Während Heinrich im Gedanken an "jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich [ihm] entgegenneigte" (**N.S.** 1: 277) und das er auch in "jenem Buche gesehn zu haben" glaubte (277), auf eine "Ewigkeit von Treue" schwört (277), überschatten das Symbol der "Gitarre", an die "Leier" des Orpheus erinnernd, und die "Kränze" und das "Schiff" der obigen Zeilen das Glück des Augenblicks, um auf Mathildes Tod zu deuten (278), den Heinrich als "Pilger" mit seinem Lied zur "Laute" (323) am Anfang des zweiten Teils beklagen wird (323). In Erkenntnis der obigen Ausführungen enthüllten sich dem Erinnernden sowie dem Leser gleichsam die "überzeitlichen Wirkungen" der Vergangenheit, die in einer der "Lebensüberschau" eigenen "erzählerische[n] Raffung" ihren Ausdruck gefunden haben (136).

Der zur "Zeitlosigkeit" tendierende "Rückblick" (137) dient also auch in dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** nicht nur der "Erinnerung" des "Werdegangs" eines Helden (130), sondern offenbart dem Leser ebenso die "Lebensphilosophie" des Dichters (137), die in seinem Werk von einem Erzähler bekundet wird:

> Der eigentliche Sinn für die Geschichten der Menschen entwickelt sich erst spät, und mehr unter den stillen Einflüssen der Erinnerung, als unter den gewaltsameren Eindrücken der Gegenwart. Die nächsten Ereignisse scheinen nur locker verknüpft, aber sie sympathisiren desto wunderbarer mit entfernteren; und nur dann . . . bemerkt man die geheime Verkettung des Ehemaligen und Künftigen, und lernt die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammensetzen. (**N.S.** 1: 257-258)

Dem Prinzip dieser Erkenntnis entspricht das in dem Roman

Heinrich von Ofterdingen wahrnehmbare Phänomen des "Rückblicks", das seine Funktion enfaltet, um als "bedeutenster Typus der Rückwendung" (**B.d.E.** 128) zu einer schicksalhaften Entscheidung zu führen (130). Auf Grund dieser Gegebenheit gehört der "Akt des Rückblicks" im "Gegensatz zu den anderen "Rückwendungen" dem "Höhepunkt der Handlung" an (136-137), in dem durch "intensive 'Besinnung'" den Helden die "Zeitlosigkeit" ihrer Liebe bewußt wurde (137), denn die "Lebenserinnerung" war "'lebens-' oder doch 'erlebnisnäher' als die reine Reflexion" (137).

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels**.

Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke erklären, daß die ganz im "Rückblick" erzählte Geschichte des Capuziners "Medardus" nicht aus der distanzierten Teilnahmslosigkeit eines Erzählers geschrieben wurde, dem der "Ausgang" derselben bereits bekannt war (**Die Elixiere des Teufels** 576), sondern der Erzähler und Held betrachte das Geschehen der Vergangenheit als Teil einer Gegenwart, in der er sein Leben in "erinnernde[n] Erzählpartien" schildert (**B.d.E.** 131). "Nur selten reflektiert er über sein Tun, beklagt er sein Verhalten", erklären die Herausgeber (**Elixiere** 576) und erläutern, daß der Mönch "fast durchweg aus der Sicht des unmittelbar Erlebenden" erzähle, um "sein Fühlen und Leiden . . . auf das intensivste" zu vermitteln (**Elixiere** 576). Dieser Aussage entspricht "ein fast durchgängig analytisches Vorgehen beim Erzählen: Schritt um Schritt werden die Geheimnisse . . . geklärt. Diese Schreibweise - in einem

Lebensrückblick eher ungewöhnlich - versetzt den Leser in ständige Spannung " (576).

In Übereinstimmung mit dieser Erklärung lassen sich im obigen Werk "in wohlgemessene[n] Sukzession[en] . . . Phasen der Vergangenheit" wahrnehmen, die hier "selbstständig noch einmal [auftauchen], um zur Folge verkettet zu werden" (**B.d.E.** 133). Im Gegensatz zu dem Roman **Heinrich von Ofterdingen**, in dem gleich zwei entscheidende "Erinnerungen" hervorgerufen wurden, vollziehen sich im Werk Hoffmanns mehrere besonders markante "Rückblicke", die allerdings weniger die gesamte "Summe eines vergangenen Lebens" darstellen (**B.d.E.** 129), als vielmehr einzelne "Etappen" desselben, die sich der Held ins Gedächtnis zurückruft. In dem Roman **Die Elixiere des Teufels** gehen die nachfolgenden bedeutenden "Rückblicke" im Unterschied zu dem Werk des Novalis dem eigentlichen "Liebeserlebnis" voraus (**B.d.E.** 130). Auf Grund dieser Gegebenheit enthält die Dichtung Hoffmanns bereits im ersten "Abschnitt" des ersten Teils eine "eingeschobene Erinnerung" (128), in der Medardus eines "eben verflossene[n] Geschehen[s] gedenkt (132), dessen "Erscheinung" auch seine "Gegenwart . . . auf tumultuarische Art und Weise" verändern soll (132). Es handelt sich um den schicksalhaften "Rückblick", der durch das "herrliche Bild" der "heiligen Rosalia" (**Elixiere** 52) in dem "Capuzinerkloster zu B." eröffnet wird. In diesem glaubte der Mönch seine "Geliebte", die verschleierte Frau, deren "Stimme" ihm "ins Innerste" drang (51), zu erkennen. Wie in dem Roman des Novalis so hinterläßt auch diese im "Rückblick"

wiedererlebte Begebenheit einen tiefen Eindruck, dessen "überzeitliche Wirkung" sich im "Verstehen" eines "gegenwärtigen Ereignisses" in der Erzählung offenbart (**B.d.E.** 129):

> Ich hatte das Gesicht der Unbekannten nicht gesehen und doch lebte sie in meinem Innern . . . Da verwünschte ich mein Gelübde, mein Dasein!--Hinaus in die Welt wollte ich, und nicht rasten, bis ich sie gefunden, sie erkaufen mit dem Heil meiner Seele. . . . mir das Weib zu geben, meinen Schwur zu lösen, mir Freiheit zu schenken zum sündigen Abfall! (**Elixiere** 52-53)

Im Gedanken an Lämmerts Ausführungen kann diesem "Rückblick" "visionäre Austiefung" zugeschrieben werden (**B.d.E.** 129), die durch "Vergegenwärtigung" einer wichtigen Erfahrung (129), am "Ort" einer schicksalhaften "Begebenheit" eine "tiefgreifende Entscheidung" auslösen sollte (129), die vom Helden beabsichtigt, aber erst später, durch den Eingriff des Priors ausgeführt wird (**Elixiere** 54-55). Diese schon durch den ersten "Rückblick" bewirkte "Entscheidung" scheint jedoch in den **Elixieren** mehr einer impulsiven "[Ab]wendung" des Helden zu entsprechen als einer bewußten, auf Erkenntnis beruhenden "Wendung" in der Erzählungsfolge, wie der folgenden Aussage des Medardus entnommen werden kann:

> Endlich stand es fest in meiner Seele, meiner Qual durch die Flucht aus dem Kloster ein Ende zu machen. Denn nur die Befreiung von den Klostergelübden schien mir nötig zu sein, um das Weib in meinen Armen zu sehen und die Begierde zu stillen, die in mir brannte. (**Elixiere** 53)

Ähnlich wie in der Dichtung **Heinrich von Ofterdingen,** so erlebt auch der Mönch nach einer anfänglichen "Reise", die allerdings nach seinem "Frevel" und dem "Bruch des Gelübdes" (113) mehr einer Flucht und einer "Irrfahrt" zu gleichen

scheint, einen weiteren "Rückblick", der ihn "durch alle Zeiträume des Lebens" führt (**B.d.E.** 130). In einer "reichen Handelsstadt" (**Elixiere** 103), wo Medardus die "Ausstellung" von "Gemälde[n]" (112) eines "fremde[n] Maler[s]" besucht, zeigt ihm "ein alter Mann" "Kopien" großer "Freskogemälde" (112), unter denen der Mönch Bilder entdeckt, die in seiner "Seele Erinnerungen aus [der] frühsten Jugend" aufdämmern lassen (112-113) und ihm eine "Lebensüberschau" vermitteln (**B.d.E.** 129), die er mit den folgenden Worten beschreibt:

> Es waren offenbar Kopien aus der heiligen Linde. So erkannte ich auch . . . ganz das Gesicht jenes fremden Pilgers, . . . Das Gefühl der tiefsten Wehmut durchdrang mich, aber eines lauten Ausrufs konnte ich mich nicht erwehren, als mein Blick auf ein lebensgroßes Portrait fiel, in dem ich die Fürstin, meine Pflegemutter erkannte. (**Elixiere** 113)

Während diese "Kopien" die "ferne Vergangenheit" (**B.d.E.** 132) vor seinem geistigen Auge erstehen lassen, führt der dann nachfolgende Anblick von "Aureliens" Bild (**Elixiere** 114) die Gedanken des Helden zurück zu einem erst "eben verflossenen Geschehen" (**B.d.E.** 132), seinem Überfall auf Aurelie (**Elixiere** 87), dessen "Vergegenwärtigung" nun eine "entscheidende Wirkung" ausüben soll (**B.d.E.** 132), denn auch Medardus versteht: "erstmals seinen eigenen Werdegang und den Sinn jener Erscheinungen" (130), die seine Erinnerung beleben. Aber keine "Reue" wird in seinem Inneren hervorgerufen, denn nur ein Bedauern "peinigte" ihn, "daß in jener verhängnisvollen Nacht auf dem Schlosse, Aurelie nicht [s]ein worden" (**Elixiere** 114), denn "Hermogen's Erscheinung vereitelte das Unternehmen, aber er büßte mit dem Tode!"

(114). Medardus wird durch diesen erneuten "Rückblick", der mit den Gemälden "wie in einem Cyclus Andeutungen über [s]ein ganzes Leben" machte (115), zu einem weiteren "Entschluß" bewogen, in dem er beabsichtigt, "die böse Tat noch zu vollbringen" (114), denn "Um Aureliens Besitz war [er] entschlossen alles zu wagen, ja es war [ihm], als ob [er] selbst über die Erscheinungen [s]eines Lebens gestellt und sie durchschauend, niemals zu fürchten, und daher auch niemals zu wagen haben könne" (115). Wenn der Held sich "über die Erscheinungen [s]eines Lebens gestellt" fühlt, so widersprechen die nachfolgenden Geschehnisse dieser Selbsttäuschung vollkommen, denn unbestimmte Ahnungen leiten "Begebenheiten und Wendungen" ein, die der Mönch im Verlauf des "Vorgangs" (**B.d.E.** 129) erdulden soll. Gemeint ist hier das Geschick, das er selbst heraufbeschworen hat (**Elixiere** 225), als er im erneutem Aufbruch "kaum merklich" von seiner "Reiserute abgewichen[en]" (**Elixiere** 122), nun wie von "magischer Gewalt" fortgetrieben in "gerader Richtung" ein "Ziel" zu erreichen sucht, das ihm selbst "ein Geheimnis" war (122-123).

Im Gespräch mit dem "Förster" besinnt sich Medardus der Vergangenheit sowie seiner gegenwärtigen Lage, die eine direkte Folge seines bisherigen, von einer "bösen geheimnisvollen Macht" (140) geleiteten Lebenswandels war (140). Dem Geständnis: "ich, der ich frei zu sein glaubte, mich nur innerhalb des Käfichts bewegte, in den ich rettungslos gesperrt worden. . . . , alles kam mir in den

Sinn" (140), folgt der visionäre "Rückblick", in dem "Gestalten" aus dem "Leben" des Helden auftauchen, die er als seine "Mutter", die "Äbtissin", "Euphemie" und "Hermogen" zu erkennen wähnt (141). Eine persönliche Schuld ableugnend, "schleuderte" der Held die "Flasche" fort, "um so jede mögliche Wirkung des verhängnisvollen Elixiers zu vernichten" (142), die sich ihm trotz aller Vorsicht "in der Gestalt des bedrohlichen gespenstischen Malers" bemerkbar machte (143). Die in dieser "eingeschobenen "Rückwendung" wahrnehmbare Angst mündet in den "Entschluß", ein neues "Ziel" zu suchen, das in wiederholtem Ansatz des "Rückblicks" den Helden zu einer weiteren "Entscheidung" zwingt:

> Unwiderstehlich zog es mich fort nach der Residenz. Die Schwester meiner Pflegemutter, die . . . der Äbtissin ganz ähnlich war, . . . sollte mich wieder zurückführen in das fromme schuldlose Leben, wie es ehemals mir blühte, denn dazu bedurfte es . . . nur ihres Anblicks und der dadurch erweckten Erinnerungen. Dem Zufall wollte ich es überlassen, mich in ihre Nähe zu bringen. (143)

Wie in dem Roman **Heinrich von Ofterdingen,** so offenbaren auch in Hoffmanns Werk geheimnisvolle Hinweise die "überzeitlichen Wirkungen" der "Erinnerung" (**B.d.E.** 136), nachdem Medardus auf der "Carte Favorite" "Aureliens Züge zu entdecken glaubte" (**Elixiere** 157). Es handelt sich um einen durch die Erzählung des "Leibarztes" (182) ausgelösten entscheidenden "Rückblick" vor dem "Liebeserlebnis", nachdem der Mönch in den "[ge]öffneten" Flügeltüren "die Fremde", "Aurelien", erkannt hatte (182).

Im ersten "Abschnitt" des zweiten Teils, dem die Überschrift "Wendepunkt" vorangeht (187), befinden sich diese

Zeilen:

> Ja! - ein schwerer Traum dünkte mir, nicht nur die letzt vergangene Zeit, sondern mein ganzes Leben, seitdem ich das Kloster verlassen, . . . Ich war im Garten der Capuziner zu B. Aus dem fernen Gebüsch ragte schon das hohe Kreuz hervor . . . Das Kreuz schien mir nun das Ziel zu sein, wo ich hinwallen müsse, um, . . . zu büßen den Frevel sündhafter Träume, . . . (**Elixiere** 223-224),

bis Aurelie vor ihm "stand" (224). Dieser traumhafte "Rückblick", in dem "Ereignisse von gestern . . . auf 'einen' wesentlichen Gehalt 'zusammengestrichen' . . . der Gegenwart nichts [künden] als das Erlebnis der Liebe " (**B.d.E.** 136), stellt das "letzte Ereignis vor dem [Zweck] der Reise" dar (130). Auch in Hoffmanns Roman "schlägt" ein "Rückblick" zum "Entschluß zu neuem Leben" um (130), in dem die "Erinnerung" selbst "Handlung im höchsten Sinne" werden soll (130). Dieser scheint Medardus vollkommen ausgeliefert zu sein: "Hin zog es [ihn] mit unwiderstehlicher Gewalt nach dem fernen Kreuz" (**Elixiere** 223-224), das schon vom Anbeginn seiner Geschichte sein "Ziel" mit dem "Besitz" der noch unerkannten Geliebten verbunden hatte.

Das nachfolgende "Liebeserlebnis" hebt den vorangegangenen "reflektierenden Rückblick" (**B.d.E.** 130) über das Niveau des Alltäglichen hinaus, um eine "erfüllte Gegenwart" (136) zeitweise vorzutäuschen. Diese wird von Medardus beschrieben: "Aureliens Küsse durchglühten mich mit neuer Lebenskraft, es war mir, als sei jetzt hell und herrlich das Geheimnis meines Seins aufgegangen. Ach, es war das Wunderbare Geheimnis der Liebe, . . . Ich stand auf dem höchsten Punkt des Lebens" (**Elixiere** 224-225). Dieser

Erkenntnis folgt eine wesentliche "Wendung", als nach dem "wunderbare[n] Geheimnis" der "Fall" (**B.d.E.** 129) des abtrünnigen Mönchs um so tiefer empfunden wurde, da es "auf dem höchsten Punkt des Lebens . . . [sich] abwärts [wenden] mußte . . . , damit ein Geschick erfüllt werde, das die höhere Macht beschlossen" hatte (**Elixiere** 225).

Wie in der Dichtung des Novalis werden auch in Hoffmanns Werk die "überzeitlichen Wirkungen" der Vergangenheit bekundet, um sich in der "'Lebensüberschau'" (129), in der sich das "Jetzt . . . zu einem Schacht [öffnet] . . . , in dem . . . alles von einem einzigen Lichtstrahl getroffen wird", zu offenbaren (**B.d.E.** 136). Im Zusammenhang mit den obigen Gedanken erwähnt Lämmert einen Kommentar aus Hermann Hesses **Demian**, mit dem dieser über den "schmerzlichen Rückblick", der "Sinclairs Kindheit" beschließt (**B.d.E.** 138), sagte: "Aus diesen Erlebnissen, die niemand sieht, [besteht] die innere, wesentliche Linie unseres Schicksals" (**Demian: Die Geschichte einer Jugend** 32). Im Bereich der einsamen Gegenwart klagte schon der Mönch am Anfang des zweiten Teils, der die "Wendung" brachte:

> Du, Fremder! Unbekannter! hat dich je solch namenloser Schmerz zermalmt, so stimme ein in den trostlosen Jammer des ergrauten Mönchs, der in finstrer Zelle der Sonnenzeit seiner Liebe gedenkend, das harte Lager mit blutigen Tränen netzt, dessen bange Todesseufzer in stiller Nacht durch die düstren Klostergänge hallen. (**Elixiere** 187)

Bereits nach diesem "Rückblick", der sich vollkommen auf den Verlust der Geliebten konzentrierte, wandte sich Medardus an den Leser, um in einer an die **Hymnen an die Nacht** erinnernden

Gedankenfolge von "der Liebe höchste[r] Seligkeit" (187) zu sprechen, deren "Geheimnis" dem Menschen erst im "Tode aufgeht" (187), denn "der Tod, [ist] das Weihfest der Liebe!" (188). Der dann folgende "Entschluß", der in den Worten "Hin zu ihr - hin zu ihr" (188) ausgedrückt wird, wiederholt sinngemäß die Zeilen der oben genannten Dichtung, in denen der Ausruf "Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus dem Geliebten" (**N.S.** 1: 6.13-14) ebenfalls eine endgültige "[Hin]wendung" zur Heldin als auch zu Christus wahrnehmbar machte. Wie in der Dichtung des Novalis so erweist sich auch in den **Elixieren** der "Rückblick" als Bestandteil der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" als "Höhepunkt" (**B.d.E.** 129), in dessen "Gegenwart" auch Medardus den "Sinn" bedeutender "Lebensphase[n], vor deren endgültigem "Abschluß" er sich befindet (132), erkennt, um nach zukünftigem Geschehen "endgültigen Abschied von seiner Liebe" zu nehmen (133).

Auf Grund dieser Darlegung scheint das oben beschriebene Phänomen des "Rückblicks" in Hoffmanns Dichtung der unerfüllten Vergangenheit eine zeitlich begrenzte "Erfüllte Gegenwart" entgegen zu halten (136), in der sich beide zeitlichen Sphären vereinen, um mit "der Vergegenwärtigung wichtigster Lebensstadien" (129) die "Vorwärtsentwicklung" der "Ereignisse" zu begünstigen (137), die das Geschick zweier Menschen besiegeln soll (129). In beständiger "Verkettung" der "untergründigen Lebensströme und Entwicklungen" (129) wird eine Zukunft entworfen, in der am Ende des Romans **Die Elixiere des Teufels** beide, die geliebte glorifizierte Frau, Aurelie,

und ein Jahr später auch Medardus, der Erzähler und Held, ihren Tod finden, um im "fernen Jenseits" auf ewig vereint zu werden (**Elixiere** 187).

3) Die Erzählung **Ligeia**.

In diesem Werk handelt es sich hauptsächlich um zwei besonders bedeutende "Rückblicke", die, ebenfalls durch "außerordentliche Anstöße" ausgelöst (**B.d.E.** 130) sich jeweils in "wohlgemessene[n] Sukzession[en]" vollziehen werden (133), um von einer ersten teilweisen "Lebensüberschau" (130) in eine nachfolgende zum "Höhepunkt des Erzählens" ansteigende "Rückwendung" überzugehen (129). Diese im Gedächtnis des Helden zu einer "Folge verkettet[en]" 133) "Phasen der Vergangenheit" bezeugen "als 'Zeichen' [einer] Liebe" alles "Gewesene" (133), um "seinen besonderen Sinn und seine Schicksalhaftigkeit" zu "vergegenwärtig[en]" (133). Im Sinne Lämmerts stellen die sich ausdehnenden "Rückwendungen" nicht nur die "Summe eines vergangenen Lebens" dar (129), sondern reduzieren auch hier die "Haupthandlung" zu schicksalhaften "Augenblick[en]" innerhalb der Erzählung, die den "wesentlichen Extrakt aller Vorgänge" darstellen (129).

In der Erzählung **Ligeia** ereignet sich der erste einführende "Rückblick" an der Stelle einer "entscheidenden Begebenheit" (129), um in der "Erinnerung" an ein vergangenes Erlebnis der "Liebe" und der "Gewißheit des Todes" (130) zu einem "Motiv von stärk[ster] Gewalt" zu werden (130). Gemeint ist hier der Augenblick, in dem der Erzähler in "visionärer Austiefung [eines] gegenwärtigen Erlebnisses" (129) direkt auf

den eine "Liebe" beendenden "Tod" der Heldin deutet (**B.d.E.** 130), den er mit den Worten "She died" verkündet (**Annotated Tales** 53). Der "Sinn" und "Zweck" der obigen "Lebensüberschau" (129) trennt nicht nur die Erzählung **Ligeia** in zwei in einander übergehende Teile, sondern bewirkt ebenfalls eine schicksalhafte "Wendung", denn auch dieser Held "versteht" angesichts des "Todes" seinen bisherigen "Werdegang und den Sinn jener Erscheinungen" (130), welche das "Ziel des Gesamtvorgangs" vorzeichnen (130). Eine nachfolgende Phase des Rückblicks "schlägt um in den Entschluß zu neuem Leben" (130), und die "Erinnerung" selbst wird "Handlung im höchsten Sinne" (130), als der Erzähler sich nach "fair England" begibt (**Annotated Tales** 53), um zu einer "remote and unsocial region of the country" zu gelangen (53). Dieser Konsequenz des ersten "Rückblicks" entsprechend, folgt nach monatelangem "ziellosem Wandern" (53) ein weiterer, durch die "Erinnerung" inspirierter "Entschluß", der zu dem Kauf einer verfallenen Abtei führt (53), der mit der überraschend wirkenden Vermählung des Helden mit "Rowena" seinen "Höhepunkt" findet. Die Worte des Helden: "Let me speak only of that one chamber, every accursed" (53) stellen einen Übergang dar, der die "wichtigsten Lebensstadien" (**B.d.E.** 129), eine glückliche Vergangenheit mit einer trostlosen Zukunft verbindet, um zwangsläufig "tiefgreifende Entscheidungen" auszulösen, die das Schicksal besiegeln werden (129). Auch in Poes Dichtung, wie in den Werken von Novalis und E.T.A. Hoffmann, markiert die "Symbolik von 'Reise' und erreichtem 'Ziel'" (**B.d.E.** 130)

einen weiteren "Gipfelpunkt der Handlung" (136), der hier allerdings "mit der Vereinigung der Gatten" (133) die "Erzählspannung" keineswegs abklingen läßt, sondern diese noch zu "unbestimmter Schicksalhaftigkeit" zu steigern vermag (131). Wenn in dem Roman Hoffmanns eine durch die Erbsünde verhängte schicksalhafte Bestimmung offenkundig wurde, so scheint in Poes Dichtung die im "Rückblick" beschriebene Ehe des Helden sich unter dem Einfluß einer dämonischen Macht zu befinden, zumal wenn man bedenkt, daß der Erzähler: "perversely marries a woman who represents the opposite of everything he has worshiped in Ligeia" (**Annotated Tales** 45). Diese Willkür des Schicksals herrschte auch, obwohl mehr als positive Vorsehung empfunden, auf fast märchenhafte Weise im Roman **Heinrich von Ofterdingen** vor.

In der Erzählung **Ligeia** bedeuten die gewiß "überzeitlichen Wirkungen" der "eingeschobenen Rückwendungen" (**B.d.E.** 128) ebenfalls "das vergangene Leben [des Erzählers]" (130), das "aufs stärkste gerafft [erscheint] auf den einen Bezug zu der . . . Erscheinung des Augenblicks" (130), in dem der Held seiner unvergessenen Liebe zu Ligeia gedenkt, der nun ein tödlicher Haß gegen Rowena antithetisch gegenübertritt. Der Herausgeber entlarvt die obigen "Entwicklungen" mit bedeutungsvollen Worten (129), wenn er erklärt: "That the narrator has already planned Rowena's death" und "that her family would not have allowed the wedding to take place if they had known his intend" (**Annotated Tales** 53). Dieser Wahrnehmung entsprechen auch die in der "Erinnerung"

ausgesprochenen subtilen Andeutungen des Gatten, die sein Begehren eher preisgeben als verhehlen, wenn er gesteht:

> I have said that I minutely remember the details of the chamber--yet I am sadly forgetful on topics of deep moment--and here there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory. The room . . . was pentagonal in shape, and of capacious size. Occupying the whole southern face of the pentagon was the sole window-- . . . tinted of a leaden hue, so that the rays of either the sun or moon, passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within. (53-54)

Da ein "Fünfeck" laut Peithman als eine der "Hexerei" zugehörige "Form" betrachtet wird (54) oder die Zahl "fünf" den "Pythagoreern . . . als Vereinigung v. Zwei u. Drei, als Symbol der Hochzeit u. der Synthese [galt]" (**Herder Lexikon: Symbole** 56), so versinnbildlicht diese Zahl im Sinne des Herausgebers traditionsgemäß auch "man after the fall" (**Annotated Tales** 54), um indirekt an das biblische Bild des "gefallenden Engels", "Luzifer", zu erinnern, der laut Dante Alighieri "vom Himmel auf die Erde" stürzte (194), um als "Dis" und "Kaiser des verfluchten Reichs" (**Dantes Göttliche Komödie** 34.28) "mit halber Brust" (34.29) aus dem "Eis" der "Hölle" zu ragen (34.29). Teuflicher Wahn bewegt nach Eric Mottram, den Erzähler, in "a moment of mental alienation . . . 'madness'" ("Law, Lawlessness and Philosophy in Edgar Allan Poe": **Edgar Allan Poe: The Design of Order** 173), als dieser die Wände des Brautgemachs mit einer "endlosen Folge von gespenstischen Formen" versehen ließ (173), so daß Rowena "moves out of time and known place, between life and death, inhabited by Ligeia" (173). Dieser Anlage zufolge wird in Poes Werk ein Einvernehmen mit dem nachfolgenden Motiv des

"shadow of shades" wahrgenommen (**Annotated Tales** 56), dessen Gegenwart bereits durch das, an den sündigen Mönch Medardus erinnernde Motiv vom "guilty slumber of the monk" heraufbeschworen wurde (54), denn auch dieses ist im Gedanken an den Teufel "'symbolic of the whole of the material world' and 'the order of the cosmos'" (54). Der obigen ganz der diabolischen Absicht gewidmeten Erläuterung folgt in einer den bedeutensten "Rückblick" einleitenden Betrachtung ein Geständnis des Helden, dessen Worte sich vollkommen auf die zweite Gemahlin zu konzentrieren scheinen, als er nun unverschleiert zugibt: "That my wife dreaded the fierce moodiness of my temper--that she shunned me . . . I could not help perceiving; but it gave me rather pleasure than otherwise. I loathed her with a hatred belonging more to demon than to man" (**Annotated Tales** (55).

Während der anfänglich sich in einzelnen Phasen entfaltende erste "Rückblick" durch die "Kraft" der "Erinnerung" an eine einmalige Liebe (**B.d.E.** 130) und die "Gewißheit des Todes" eröffnet wurde (130), löst nun der "Haß" gegen Rowena einen zweiten, den weiteren Verlauf der Handlung entscheidenden "Rückblick" aus. Diesem liegen ebenfalls "außerordentliche Anstöße" zugrunde, die infolge einer Zusammenwirkung der entgegengesetzten Gefühle eine noch viel stärkere "überzeitliche Wirkung der Vergangenheit" bewirken soll (136), wenn der Erzähler erklärt:

> My memory flew back, . . . to Ligeia, the beloved, . . . the beautiful, the entombed. I revelled in recollections of her . . . wisdom, . . . her ethereal nature, . . . of her idolatrous love. Now, then, did my spirit fully and

> freely burn with more than all the fires of her own. . . . I would call aloud upon her name, . . . as if, through the wild eagerness, . . . the consuming ardor of my longing for the departed, I could restore her to the pathway she had abandoned--ah, 'could' it be forever?--upon the earth. (**Annotated Tales** 55)

Im Sinne Lämmerts gehört auch dieser dramatische "Akt des Rückblicks" einem "Gipfelpunkt der Handlung und - sicherer noch - [dem] markanten Punkt des inneren Vorgangs" an (**B.d.E.** 136-137), denn auch dieser bezieht seine "Gespanntheit" und "innere Dynamik" von einem "entscheidenden Ereignis" (137), das vorangegangen war, die durch Ligeias Tod verursachte "[un]Erfüllte Gegenwart" (136) und von einem anderen, das "augenblicklich bevorsteht" (137), das Verbrechen an Rowena. Ein dem "Rückblick" folgender unausgesprochen gebliebener "Entschluß" des Gatten beruht auf drei "außerordentlichen Anstößen" (130), die, zu einer Einheit von "Liebe", "Haß" und "Sehnsucht" verschmolzen, im "Entschluß zum Tode" Rowenas ihre "stärk[ste] Gewalt" entwickeln wird (130), mit der die "Vergangenheit die Gegenwart überspiel[en]" soll (136). Der Tod der zweiten Gemahlin erzwingt gleichsam die Wiederkehr der "ersten", der geliebten glorifizierten Frau, um von der trostlosen "Gegenwart" (**B.d.E.** 136) den "entscheidende[n] Punkt der Erzählung" herbeizuführen (129) und das Geschehen im Gesamtvorgang zu vollenden.

In diesem Zusammenhang bemerkt Mario Praz, daß die "Novelle" **Ligeia** die "Geschichte einer Liebe [sei], welche die Grenzen überschreitet" (**Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik** 442), indem der Erzähler selbst seine Geliebte zu Tode "analysiert" und "tötet, was er liebt" (442), denn "ein

lebendiges Wesen 'kennen', heißt es töten" (442). Interessant ist auch eine weitere Bemerkung des Autors, die besagt "Poe wollte wissen - wollte unbedingt wissen, was das Seltsame in Ligeias Augen" wäre (442). "Sie hätte ihm sagen können, es sei Angst: Angst vor seinem Sondieren", fügt Praz hinzu (442-443). Wenn auch diese "Angst" sich in the "large eyes of Ligeia" widerspiegelte (**Annotated Tales** 48), denn laut Peithman sind die Augen "traditionally the mirror of the soul, and the window to the workings of the mind" (48), dann könnte es auch die Furcht vor dem Tode gewesen sein, deren Widerschein der Dichter nach Marie Bonaparte vermutlich schon als Knabe in den "mysteriösen" Augen seiner Mutter gelesen hatte (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre. Étude Analytique** 1: 5).

Die bedeutenste durch den schicksalhaften "Rückblick" ausgelöste "Wendung" (136) setzt schon im "commencement of the second month of the marriage" ein (**Annotated Tales** 55), als:

> . . . the Lady Rowena was attacked with sudden illness, . . . The fever which consumed her rendered her nights uneasy; and in her perturbed state of half-slumber, she spoke of sounds, and of motions, in and about the chamber . . . which . . . had no origin save in . . . the phantasmagoric influences of the chamber itself. Her illnesses were, after this epoch, of alarming character, and of more alarming recurrence . . . (55),

um "near the closing in of September" (55) zum Tode Rowenas zu führen, bei dem der Gemahl "Schicksal spielen" sollte. Der ambiguöse Sinn einer weiteren "wohlgemessenen Sukzession" des "Rückblicks" (**B.d.E.** 133) kann den wirklichen Sachverhalt des sich vollziehenden Geschehens kaum verhehlen, den der Held mit diesen Worten zu erklären versucht:

> I remembered where was deposited a decanter of light wine which had been ordered by her physicians, and hastened across the chamber to procure it. . . . Having found the wine, I recrossed the chamber, and poured out a goblet-ful, which I held to the lips of the fainting lady. She had now partially recovered, however, and took the vessel herself, while I sank upon an ottoman near me, with my eyes fastened upon her person. . . . as Rowena was in the act of raising the wine to her lips, I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, . . . four large drops of a brilliant and ruby colored fluid. If this I saw--not so Rowena. (56)

Nicht zu übersehen ist hier die Bezugnahme auf die zur bösen Tat verwandten Attribute, wie "decanter" ("Flasche") und der "leichte Wein" (56). Beide erinnern an das "Elixier des Teufels", dem auch in der Erzählung **Ligeia** nun eine "Hauptperson" der Handlung zum Opfer fallen wird (**B.d.E.** 129), nachdem der Wein, ein "[Elixier des Lebens]" (**Annotated Tales** 56), paradoxerweise den Tod gezeitigt hatte, der zu Rowenas Ende führte. Während das obige Geständnis des Gatten durchaus verdächtig klingt, so bestärken seine harmlos lautenden Worte diesen Eindruck um so mehr als nun alles nur "Einbildung" gewesen sein soll, wie in einer weiteren Phase des "Rückblicks" vom Helden berichtet wird:

> She swallowed the wine unhesitatingly, and I forbore to speak to her of circumstance which must, after all, . . . have been but the suggestion of a vivid imagination, rendered morbidly active by the terror of the lady, by the opium, and by the hour. (56)

Obwohl nach Peithman drei verschiedene Möglichkeiten dem Tode "Rowenas" zu Grunde gelegen haben könnten (**Annotated Tales** 56), so scheinen doch diese einer eindeutigen Beweisführung zu entbehren. Im makabren Sinne des Wortes scheint jedoch der "eigentliche Zeitraum des Rückblicks" eine "erfüllte Gegenwart" darzustellen (136), in deren Sphäre sich auch in

Poes Werk mit einer nun möglichen Wiederkehr Ligeias die "Erzählspannung" zu lösen scheint, nachdem die "Erinnerung . . . selbst Handlung im höchsten Sinne" geworden ist (130).

Dramatische "Wendungen" im Erzählvorgang führten auch in dieser Dichtung zu einem Ende, dem ein "Schrecken" vor der Einwirkung übernatürlicher Gewalten nicht abgesprochen werden kann. Ohne eine genaue Einsicht in die wirklichen Gegebenheiten der Erzählung **Ligeia** gewonnen zu haben, beglaubigen die sich wiederholenden "Erinnerungen" (**B.d.E.** 128) jedoch Lämmerts Schlußfolgerung, die besagt, daß der "Rückblick" nicht "außer der Gegenwart Gegenstand des Erzählens" ist (136), sondern auch im obigen Werk dazu diente: "leibhaftige 'Vorgänge' der Vergangenheit dem Gegenwartserlebnis beizufügen" (136), um dem "Erinnernden" noch "nachträglich" die "unerwartete Bedeutung" der Vergangenheit zu enthüllen (136-137).

Im Gedanken an die vorhergegangenen Romane **Heinrich von Ofterdingen** und **Die Elixiere des Teufels** bestätigt diese Analyse des "Rückblicks" auch in bezug auf die Erzählung **Ligeia** deren Bedeutung und Funktion, um aus dem Blickfeld des Vergangenen das Geschehen der Gegenwart in "visionärer Austiefung" zu betrachten (**B.d.E.** 129), damit "die Hauptpersonen selbst und mit ihnen der Leser" (129) die Zusammenhänge "verstehen" (130) und "sich ihres Schicksals bewußt" werden (129). Mit der "Vergegenwärtigung wichtigster Lebensstadien" (129) wurden auch hier am "Ort" "entscheidende[r] Begebenheiten" (129) Handlungen ausgeführt,

die das gegenwärtige sowohl als auch das zukünftige Geschehen, in der Erzählung **Ligeia** "besiegelt" haben (**B.d.E.** 129).

4) Der Roman **Aurélia**.

Die Dichtung **Aurélia** ist wie die vorhergehenden Werke von Novalis, E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe, die "Geschichte eines Lebens", die ein Dichter dem Gedenken einer geliebten glorifizierten Frau gewidmet hatte. Auch in diesem Roman "vermittelt" ein Erzähler und Held "sein Fühlen und Leiden . . . auf das intensivste" (**Die Elixiere des Teufels** 576), welches er als "Teil seiner Gegenwart" in "erinnernde[n] Erzählpartien" niederschreibt (**B.d.E.** 131). Jacques Bony bedient sich in diesem Zusammenhang einer Aussage von Joachim Merlant, der erklärt, daß Nervals "Autobiographie" "reste vraiment roman, en ce qu'au lieu de décrire simplement [!] toute une vie, il en détache un moment, il en fait valoir une crise, [...] la crise où s'est dénouée sa destinée" (**Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin** XXXIII, 347). Der "losgelöste Moment", der eine "Krise" ausmacht, entspricht im Sinne Lämmerts einer "Lebensüberschau", in der sich ein "Schicksal" offenbart (**B.d.E.** 229), das in dem Werk **Aurélia** nochmals erlebt wird: "où la folie permet au narrateur de prendre conscience de sa destinée" ("Sylvie, Aurélia: Aux Frontiéres de l'Autobiographie": **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères** 56).

Gleich am Anfang des zweiten Teils der obigen Erzählung befindet sich die verzweifelte Klage des Helden: "Une seconde fois perdue!" (**Oeuvres** 1: 385), die als "Gewißheit des . . .

Todes" der Geliebten (**B.d.E.** 130) dem geisteskranken Erzähler "eine solche Lebensüberschau" eröffnet, in der auch er "versteht" (130) und fragt: "Tout est fini, tout est passé! . . . . Qu'est-ce donc que la mort? Si c'est le néant... Plût à Dieu! Mais Dieu lui-même ne peut faire que la mort soit le néant" (**Oeuvres** 1: 385). Diesen in Trostlosigkeit ausgerufenen Worten, folgt eine an sich selbst gerichtete Frage, in der Nerval an Gott zu zweifeln beginnt, wie seinen Worten zu entnehmen ist:

> Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe à 'lui'? Le système fatal qui s'était créé dans mon esprit n'admettait pas cette royauté solitaire . . . ou . . . c'était le dieu de Lucretius, impuissant et perdu dans son immensité. (385)

In diesen Zeilen kann eine deutliche Affinität mit dem Gedicht **Le Christ aux Oliviers** nicht übersehen werden, obwohl es in diesem Christus selbst war, seine Zweifel einer "ursprünglichen Macht" zu gestehen:

> 'Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle, . . .
> Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle,
> Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant? . . .
>
> 'O mon père ! est-ce toi que je sens en moi-même ?
> As-tu pouvoir de vivre et de vaince la mort ?
> Aurais-tu succombé sous un dernier effort
>
> 'De cet ange des nuits que frappa l'anathéme? . . .
> Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir,
> Hélas ! et, si je meurs, c'est que tout va mourir ! '
> (**Oeuvres** 1: 3.34-43)

Dem oben beschriebenen "Rückblick" folgt nun auch in Nervals Roman ein "Entschluß zu neuem Leben" (**B.d.E.** 130), wodurch auch hier die "Erinnerung . . . selbst Handlung im höchsten Sinne" zu werden scheint (**B.d.E.** 130). Bonnet erklärt in seinem Artikel "Gérard de Nerval: Au Rendez-Vous de

la Civilisation Grecque et Romaine":

> A partir de la 'Seconde partie', c'est par rapport au 'dieu de Lucretius, impuissant et perdu dans son immensitée'. . . que se marquent le retour en lui de l'idée de Dieu et par là son rapprochement avec Aurélia, mais aussi encore son éloignement dans la mesure où le Dieu d'Aurélia est lié au nom de Jésus. (**Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 46)

"Le retour en lui" bedeutet eine seelische "[Hin]wendung" (**B.d.E.** 129) zu Gott, die eine "Annäherung" an Aurélia, die "an Gott glaubte", bewirken sollte (**Oeuvres** 1: 385). Durch diese offenbart sich jedoch gleichzeitig eine noch bestehende "Entfernung", da der "Gott Aurélias" mit dem "Namen Jésus" verbunden ist (**Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 46). Diese Gedanken werden auf dem "Höhepunkt des Erzählens" (**B.d.E.** 129) durch eine vom Helden selbst zum Ausdruck gebrachte "eingeschobene Rückwendung" enthüllt (128), als dieser "am entscheidenden Punkt der Erzählung" (129) die folgende Klage verlauten läßt:

> Elle, pourtant, croyait à Dieu, et j'ai surpris un jour le nom de Jésus sur ses lèvres. Il en coulait si doucement que j'en ai pleuré. O mon Dieu ! cette larme, - cette larme... Elle est séchée depuis si longtemps ! Cette larme, mon Dieu ! rendez-la moi! (**Oeuvres** 1: 385)

Im obigen "Rückblick" offenbart sich die "Summe eines vergangenen Lebens (**B.d.E.** 129), so daß angesichts der Endgültigkeit des Verlustes der Geliebten die "Haupthandlung selbst . . . zurückblickend zusammen" schrumpft zu "einem Augenblick" (129), der den "wesentlichen Extrakt aller Vorgänge gibt" (129), so daß mit der "Vergegenwärtigung" seiner wichtigsten Lebensstadien" (129) ein "Verstehen" und eine tiefgreifende Entscheidung" ausgelöst wird (129), wenn im

Zwischenbereich von "Leben" und "Traum" (**Oeuvres** 1: 385) der Held im Widerspruch zu seinem Gebet in "Zweifel" versinkend erklärt:

> . . . je n'en ai jamais pu trouver dans cette philosophie, qui ne nous présente que des maximes d'égoïsme ou . . . des doutes amers; - [qui] lutte contre les douleurs morales . . . il est bien difficile, dès que nous en sentons le besoin, de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents . . . admettent dans leurs coeurs la figure toute tracée. (**Oeuvres** 1: 386)

Das in die "Herzen" der "Unschuldigen" gezeichnete "Gesicht" ist das Antlitz Christi, welches der "Erinnerung" des Erzählers entfallen war und dessen "Geist" er nun, in einer weiteren "Rückwendung" um Vergebung bittend, wieder in seine Seele aufzunehmen begehrt, wie seine Worte bekunden:

> Je comprends, me dis-je, j'ai préféré la créature au créateur; j'ai défié mon amour et j'ai adoré, selon les rites païens, celle dont le dernier soupir a été consacré au Christ. Mais ci cette religion dit vrai, Dieu peut me pardonner encore. Il peut me la rendre si je m'humilie devant lui; peut-être son esprit reviendra-t-il en moi ! (**Oeuvres** 1: 389)

Nach Lämmert "kennzeichnet" (**B.d.E.** 129) dieser "Rückblick" des Helden (128) die "Tiefe seines [Ab]falles" von Gott (129) und den "Verrat" seiner "Liebe", da er in "heidnischem Götzendienst" befangen, diejenige "anbetete", deren "letzter Atemzug" Christus geweiht war. In "visionärer Austiefung des gegenwärtigen Erlebnisses" (**B.d.E.** 129), führt der "Stellenwert" seiner "Lebensüberschau" (129) zu einer "entscheidenden Begebenheit" (129), wenn der Erzähler nun "plein de cette pensée", wie "zufällig" durch "die Straßen irrt" (**Oeuvres** 1. 389). Die obige "Erinnerung" weist ihm an "entscheidendem Punkt der Erzählung" (**B.d.E.** 129) die

"Richtung" 108), die zum "cimetière où elle avait été ensevelie" führt (**Oeuvres** 1: 389), zu dem "Ort" (**B.d.E.** 129), an dem auch der Dichter selbst die Heimat finden soll, die er auf seiner Reise "Vers l'Orient!" zu entdecken hoffte (**Oeuvres** 1: 362).

Wenn auch im Roman **Aurélia** die "Symbolik von "'Reise'" (130), hier "Leidensweg" und erreichtem "'Ziel'" (**B.d.E.** 130), einen "Höhepunkt der Handlung" markiert (130), dann bedeutet der nachfolgende "Rückblick" gleichsam den "Gipfelpunkt der Dichtung" (130), in dessen "Zeitraum" einer "[un]Erfüllten Gegenwart" (136) die "Erzählspannung" sich aufs Höchste zu steigern vermag, als der Held erklärt:

> 'Elle est perdue! . . . Elle est perdue pour moi et pour tous!... ' Il me semblait la voir comme à la lueur d'un éclair, pâle et mourante, entraînée par de sombres cavaliers... Le cri de douleur et de rage que je poussai en ce moment me réveilla tout haletant. (**Oeuvres** 1: 391)

Dieser einem Alptraum ähnliche "Rückblick" bedeutet "nicht Erfüllung der Vergangenheit" (**B.d.E.** 131), sondern das absolute "Nichts", in dessen "Abgrund" der Erzähler schon zu Beginn des Romans zu "fallen" glaubte (**Oeuvres** 1: 366). Und trotzdem leistet auch dieser Held wie vorher Heinrich und im negativen Sinne auch Medardus einen "Schwur", als er ruft: "Mon Dieu, mon Dieu! pour elle et pour elle seule, mon Dieu, pardonnez! m'écriai-je en me jetant à genoux" (**Oeuvres** 1: 385). Die "Gewißheit des Todes" (**B.d.E.** 130), die den "außerordentlichen Anstoß" (130) zu dem obigen schicksalhaften Ereignis gab, führt nun auch in dem Roman **Aurélia** zu einer erneuten "Erkenntnis", die Nerval beschreibt: "Le sentiment

qui résulta pour moi de ces visions et des réflexions qu'elles amenaient pendant mes heures de solitude était si triste, que je me sentais comme perdu" (**Oeuvres** 1: 393).

Diese Untersuchung sucht in bezug auf den Roman **Aurélia** die Auffassung zu stützen, daß der "Rückblick" persönliche "Entwicklungslinien und -stadien nachzeichnet" (**B.d.E.** 137), durch welche die "Lebenserinnerung . . . Ausdruck der Lebensphilosophie . . . des Erzählers" geworden ist (137), in deren Erkenntnis der Held nun ganz klar ein Versäumnis "versteht" (130), das er kurz vor seinem Tode nachzuholen versucht. Daher fragt sich der Erzähler in seiner von irrsinniger Angst dominierten "Erinnerung" vor dem Ende seine Lebens:

> Je ne sais quelle fausse honte m'empêcha de me présenter au confessional; la crainte peut-être de m'engager dans les dogmes et dans les pratiques d'une religion redoutable, contre certains points de laquelle j'avais conservé des préjugés philosophiques" (**Oeuvres** 1: 393),

um trotz seiner Versäumnisse der "beautés et [des] grandeurs du christianisme" zu gedenken (**Oeuvres** 1: 394), die ihn auf seinem letzten Wege begleiten sollten.

Wie in den vorangegangenen Werken von Novalis, E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe, lösten auch in Nervals Geschichte aufeinander folgende "Rückblicke" "Wendungen" und "Entscheidungen" aus, die, obwohl auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinend, letztlich zum Anfang des "Gesamtvorgangs" zurückführen (**B.d.E.** 130). Im diesem Sinne "rundet[e]" sich ein "Lebenlauf" (131), an dem der Held "zerbrochen" war (131). Die "Tiefe seines Falles" (129) war

weniger eine Folge "unbestimmter Schicksalhaftigkeit" (131), als vielmehr vom sich irrenden "Ich" des Erzählers verursacht worden (131), das seine Bestimmung verfehlt hatte. Diese Wahrnehmung wurde in allen "eingeschobenen Rückwendungen" offenbar, um auf dem "Gipfelgrad" der Erzählung **Aurélia** im Selbstmord des Helden ihren "Höhepunkt" zu finden (**B.d.E.** 126).

Auch in dieser Untersuchung der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" der genannten Werke konnten bedeutende Ähnlichkeiten, aber ebenso Unterschiede festgestellt werden, deren Bewandtnis im fünften Kapitel der Abhandlung dargelegt werden soll.

c) Die "zukunftsungewissen Vorausdeutungen"

Vom Phänomen der "Rückwendungen" zum Wesen der "zukunftsungewissen Vorausdeutungen" übergehend, findet eine von Paul Ricoeur beschriebene Einheit der Zeit besondere Beachtung (**Temps et Récit** 27) (siehe S. 12-14). Der Autor spricht in diesem Zusammenhang von einer dreifachen Gegenwart, einem "triple présent", und erklärt:

> Peut-être pourrait-on dire au sens propre: il y a trois temps, le présent du (de) passé, le présent du (de) présent, le présent du (de) futur. Il y a en effet dans (in) l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois pas ailleurs . . . (**Temps et Récit** 1: 27).

Lämmert bemerkt zum obigen Thema:

> Die Zukunft, wie sie sich im Laufe der Erzählung den handelnden Personen darbietet, ist von . . . anderer Realität als die, welche der Erzähler . . . vorwegnimmt. Der Erzähler handhabt den gesamten Vorgang als etwas Vergangenes, und in diesem abgeschlossenen Zeitraum ist Zukunft nur relativ zukünftig, nämlich im Medium des Erzählens. (**B.d.E.** 175-176)

Eine von Herbert Uerlings in bezug auf den Roman **Heinrich von Ofterdingen** ausgesprochene Beobachtung wird auch auf die nachfolgenden "poetischen Texte" "übertragbar" sein (**Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis** 427):

> Ausführlich wird gezeigt, welche große Rolle Ahnung und Erinnerung spielen, Zukunft und Vergangenheit, Vorbedeutung und Vollzug, die Verräumlichung der Zeit und die Verzeitlichung des Raums, Veräußerlichung von Innerem und Verinnerlichung von Äußerem. (425)

Im Rahmen der in dieser Abhandlung zu analysierenden Werke gewinnt das Phänomen der in Träumen übermittelten "ungewissen Vorausdeutung" besondere Signifikanz, wobei sich "das Motiv der Katastrophenvorausdeutung" als ein "Hauptmotiv der Dichtung aller Zeiten" offenbaren wird (**B.d.E.** 177). Obwohl auch der "Wunsch" als "zukunftsträchtiges Motiv" (177) in den verschiedenen Epochen der Literatur "Gegenstand der Dichtung" war (177), so spielt das Phänomen der "Angst" in bezug auf das "menschliche Handeln" (178) eine ebenso bedeutende, wenn nicht noch größere Rolle. Während die Signifikanz dieser Abstraktion anerkannt wird (178), schenkt Lämmert jedoch denjenigen Motiven, die den "Personen der Dichtung und dem an ihrem Geschick teilnehmenden Leser" (178) "'Einsichten' in die Zukunft" vermitteln, seine größte Aufmerksamkeit, da die "'Vorbedeutung künftiger Geschicke'" (178), deren "ausdrückliche[s] Anliegen" ist (178). Dieser Beschreibung entsprechen alle in den nachfolgenden Werken zu bestimmenden "zukunftsungewissen Vorausdeutungen" (175), die im Traum, dem "Medium des 'Erzählens'" (176) den Helden bekundet werden.

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen.**

In diesem Werk ereignet sich im sechsten Kapitel des ersten Teils, der schicksalhafte Traum Heinrichs, der aus dem "Schwur", dem Wunsch, "für Mathilden [zu] leben", hervorgegangen ist (**N.S.** 1: 278). Im Verlauf des Traumes werden "Wunsch" (Sehnsucht) und "Angst" (vor dem Verlust der Geliebten) zu "beherrschenden Motiv[en]", die das "Handeln" im "Traum" motivieren, und die "'Grenzsituation' am Saum der Wirklicheit" (178) deutlich "kennzeichne[n]" (**B.d.E.** 178). In den folgenden Zeilen beschreibt Uerlings diese Gegebenheit:

> Die verschiedenen Personen, Gegenstände und Ereignisse haben jeweils als Präfigurationen prophetische oder als Postfigurationen retrospektive Funktionen, wodurch sich ein kompliziertes Verweisungssystem ergibt, das als formale Struktur den Schwebezustand, die Aufhebung der Zeit realisier[t]. (**Friedrich von Hardenberg** 426-427)

In der Dichtung des Novalis dienen "Personen", "Gegenstände" und die erzählten "Ereignis[se]" (428-429) der "retrospektiven", als auch der "prophetischen" Funktion, die im traumhaften Erlebnis "zum Leitbild für das weitere . . . Geschehen" werden (428).

Aus dem "Tagesgeschehen erwachsen[d] und wieder in dieses hineinführen[d]" (428), "flossen" Heinrichs Gedanken in "wunderliche Träume . . . zusammen" (**N.S.** 1: 278), in denen der Held einen tief blauen "Strom" herauf "schimmern" sah (278). Es ist der Traum, der schon durch den Klang der "rührende[n] Stimme" Zulimas (238) im "Rückblick" eine in die Zukunft hinausweisende "Präfiguration" erfahren hatte, deren Sinn nun offenbar werden soll (**Friedrich von Hardenberg** 426-427). Die folgenden Zeilen des ersten Teils der sich

entfaltenden Vision beglaubigen diese Gedanken:

> Auf der glatten Fläche schwamm der Kahn. Mathilde saß und ruderte. Sie war mit Kränzen geschmückt, sang ein einfaches Lied, und sah nach ihm mit süßer Wehmuth herüber. Seine Brust war beklommen. Er wußte nicht warum. . . . Ihr himmliches Gesicht spiegelte sich in den Wellen. Auf einmal fing der Kahn an sich umzudrehen. Er rief ihr ängstlich zu. Sie lächelte und legte das Ruder in den Kahn, der sich immerwährend drehte. Eine ungeheure Bangigkeit ergriff ihn. Er stürzte sich in den Strom; aber er konnte nicht fort, das Wasser trug ihn. Sie winkte, sie schien ihm etwas sagen zu wollen, der Kahn schöpfte schon Wasser; doch lächelte sie . . . und sah heiter in den Wirbel hinein. Auf einmal zog es sie hinunter. . . . Die entsetzliche Angst raubte ihm das Bewußtsein. Das Herz schlug nicht mehr. (278)

Das bisher in Heinrichs Traum erlebte "Ereignis" beginnt im Sinne Ricoeurs im "présent du (de) passé" (**Temps et Récit** 1: 27) oder laut Lämmert als "etwas Vergangenes" (**B.d.E.** 175-176), in dessen "abgeschlossenem Zeitraum" die Heldin (175-176) mit ihrem "einfache[n] Lied", an Zulimas "zarte[n] eindringlichen Gesang" erinnernd (**N.S.** 1: 234), den "Rückblick" nun mit der im Traume vermittelten "Vorausdeutung" eines künftigen Geschickes verbindet. Die flächenhafte Ausdehnung des "Stromes" bildet eine wahrnehmbare Analogie zu jenem unübersehbaren "body of water" (**A Handbook of Greek Mythology** 88), der in der griechischen Mythologie die "Welt der Toten" von derjenigen der "Lebenden" abgrenzte. Diesen Gedanken folgend, wurde bereits im Buche des Einsiedlers ein "Gegenstand", der "Kranz von Lilien und Rosen" der Marie von Hohenzollern, erwähnt (**N.S.** 1: 257), dessen Sinnbild dem Motiv der "Kränze", die Mathilde schmückten, vorausgeht, um in "retrospektiver" und auch "prophetischer" Funktion (**Friedrich von Hardenberg** 426-427) das Schicksal einer Braut

vorauszusagen, die, ebenfalls dem Tode geweiht, mit "süßer Wehmuth" versucht, den Helden mit ihren letzten Blicken zu grüßen. Die Worte: "Seine Brust war beklommen. Er wußte nicht warum" zeugen von einer aus "unbestimmter Zukunftseinsicht" hervorgegangenen Angst (**B.d.E.** 177), um bereits zu diesem Zeitpunkt ein Unglück vorauszudeuten. Im Widerschein der "Wellen", von denen Mathilde sich beim Tanze noch "willig . . . tragen [ließ]" (**N.S.** 1: 277), "spiegelt" sich nun ihr schon "himmliches Gesicht" und nimmt die bisherige, im Traum enthaltene "Präfiguration" erneut wieder auf, um, noch bevor der "Kahn" als Sinnbild des Sarges "[an]fing sich umzudrehen" und durch die Bedeutung dieses Vorgangs, die Katastrophenvoraussage zu wiederholen. Der dann folgende Satz: "Er rief ihr ängstlich zu", offenbart die sich steigernde Erwartung eines Geschicks, das nicht mehr abwendbar scheint, von dessen Bedrohung sich auch Mathilde ergriffen fühlt, als sie ergeben die "Ruder in den Kahn [legte]", der sich immerwährend drehte". Die dann einsetzende "ungeheure Bangigkeit" intensiviert nicht nur das Vorgefühl der im Traume übermittelten Vorausdeutung, sondern wird nun gleichzeitig auch zur Todesvoraussage für den Helden selbst, der sich alsdann "in den Strom" stürzt, um die Geliebte zu retten. Nach diesem "Ereignis" erhöhter "Zukunftsspannung" (**B.d.E.** 176) kommt es zu einem zeitlichen Stillstand, zu einem "Schwebezustand" und einer "Aufhebung der Zeit" (**Friedrich von Hardenberg** 426-427), die auf der "Erzählebene" des "blauen Strom[es]" ein momentanes Verweilen, in einer Art von "triple

présent" (**Temps et Récit** 27), das aus der Vergangenheit erstanden, hier eine Beständigkeit in der "Gegenwartshandlung" zu signalisieren scheint (**B.d.E.** 176). Im "Verweisungssystem" der "Erzählweise" (**Friedrich von Hardenberg** 426-427) begibt sich momentan keinerlei Bewegung, die eine "retrospektive" oder eine "prophetische" Richtung vermuten ließe, so daß die Worte: "Sie winkte, sie schien ihm etwas sagen zu wollen" eher den "Schwebezustand" in dem weiter nichts anderes zu geschehen vermag, abwartend festhalten, um dann allerdings mit den Zeilen: "der Kahn schöpfte schon Wasser; doch lächelte sie . . . und sah heiter in den Wirbel hinein" abrupt die Ruhe des Augenblicks zu stören und zum "présent du (de) futur" überzuwechseln (**Temps et Récit** 27), in dessen "Gleichzeitig" die Bedrohung der Heldin nun in das bevorstehende "Ereignis" hineinmündet. In Mathildes Ertrinken und der tiefen "Bewußtlosigkeit" Heinrichs, dessen "Herz . . . nicht mehr [schlug]", scheinen die Liebenden im Tode ihre Bestimmung zu finden. Nach Mahr besteht der längste Traum des Helden aus zwei Teilen, deren Mittelpunkt durch den bedeutungsvollen Satz: "Auf einmal zog es sie hinunter" geprägt wurde (**Übergang zum Endlichen: Der Weg des Dichters in Novalis'** "Heinrich von Ofterdingen" 169). Das neutrale unpersönliche Pronomen der dritten Person steht in der Mitte dieses Traumes, als Symbol der Macht des Schicksals, den "es" ungerührt in zwei von einander getrennte und gedanklich verschiedene Ereignisse teilt (169).

Der zweite Teil des Traumes beginnt klar erkennbar mit

dem "Traum im Traume", in dem Heinrich nicht wußte, "wie ihm geschehen war" (**N.S.** 1: 278), als er aus dem Scheintod erwachte. Die bedeutensten Zeilen lauten:

> Wie ein banger Traum lag die schreckliche Begebenheit hinter ihm. . . . Er sah sich um, und Mathilde schloß ihn in ihre Arme. . . . Heinrich weinte. . . . Wo ist der Strom? rief er mit Thränen. - Siehst du nicht seine blauen Wellen über uns? Er sah hinauf, und der blaue Strom floß leise über ihrem Haupte. Wo sind wir, liebe Mathilde? - Bey unsern Eltern. - Bleiben wir zusammen? - Ewig, versetzte sie, indem sie ihre Lippen an die seinigen drückte, und ihn so umschloß, daß sie nicht wieder von ihm konnte. Sie sagte ihm ein wunderbares geheimes Wort in den Mund, was sein ganzes Wesen durchklang. Er wollte es wiederholen, als sein Großvater rief, und er aufwachte. Er hätte sein Leben darum geben mögen, das Wort noch zu wissen. (278-279)

Mit dem Satz: "Wie ein banger Traum lag die schreckliche Begebenheit hinter ihm", nimmt das in der ersten Folge dominierende "Motiv" der "Angst" (**B.d.E.** 177) auch im zweiten Teil des Traumes wahrnehmbare Formen an, um das "Handeln" der Helden zu motivieren und nun erneut eine "'Grenzsituation' am Saum der Wirklichkeit" zu kennzeichnen (**B.d.E.** 178). Diesen Gedanken zufolge glaubt Mahr einen thematischen Zusammenhang beider Traum-Hälften zu erkennen, wenn er erläutert: "Es beginnt mit der schmerzlichen Freude der Liebenden aneinander und schließt mit voller, nicht endender Gemeinschaft" (**Übergang zum Endlichen** 169), deren "Ewigkeit von Treue" (**N.S.** 277) die "Erwartung" und die "antizipierte Erfüllung" im Sinne Uerlings "auf die Geschichte des Romans zurückverweisen" (**Friedrich von Hardenberg** 430). Das Wesen zeitloser "Ewigkeit" offenbart sich auch in dem Hinweis: "Bey unern Eltern", der eine "Einheit" von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erkennen ließ, denn im Augenblick des Traumes waren

diese, außer Mathildes Mutter, ja noch am Leben. Alles Geschehen befindet sich erneut in einem "Schwebezustand", der sich auf Grund der "formale[n] Struktur" ergeben hat (427). Im Zusammenhang mit dem Phänomen der Zeitlosigkeit scheint sich nun auch Heinrich zu fragen, was schon Novalis selbst im 18. "Fragment" wissen wollte, in dem er erklärte: "Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat? Was ich verstehn soll, muß sich in mir organisch entwickeln; und was ich zu lernen scheine, ist nur Nahrung, Inzitament des Organismus" (**Novalis Schriften: Das philosophische Werk I.** 2: 419).

Im Bereich eines sich wiederholenden "triple présent" (**Temps et Récit** 27) "weinte" Heinrich, und der "blaue Strom . . . [floß] leise über ihrem Haupte", um ebenfalls eine "Aufhebung der Zeit" zu bewirken (**Friedrich von Hardenberg** 427), in deren Stillstand sich ein betrachtendes Verweilen entfaltet, ohne daß weder eine "Postfiguration" noch eine "Präfiguration" im "Verweisungsystem" der "formale[n] Struktur" wahrgenommen werden (426-427). Doch auch diese scheinbare Beschaulichkeit wird jäh unterbrochen und die Zukunft ins Blickfeld entworfen, in der sich die weitere Geschichte begeben soll. Das Zwiegespräch der Liebenden scheint der Welt der Lebenden schon vollkommen entrückt, von der "Wirklichkeit in eine 'höhere Welt'" zu führen (427), "über die sich kaum noch etwas aussagen läßt" (427), in der Heinrich und Mathilde durch ein "wunderbares geheimes Wort" verbunden wurden. Im schicksalhaften vorausdeutenden "Traum

im Traume" hatte Heinrich das "Ideal", das "Gesuchte", dem er zustrebte, gefunden (438). Aus diesem Grunde konnte wohl auch Heinrich "ein wunderbares geheimes Wort. . . , was sein ganzes Wesen durchklang", nicht "wiederholen", als ihn sein "Großvater rief" (**N.S.** 1: 198), und er in der realen Welt vom Traume "aufwachte", in dem er in "ungewisser Vorausdeutung" (**B.d.E.** 176) eine "Zukunftseinsicht" erhalten hatte (177), die ihm im irdischen Dasein vorenthalten war. Daher "hätte [er] sein Leben darum geben mögen, das Wort noch zu wissen" (**N.S.** 1: 278-279), welches ihm eine Antwort auf seine Frage hätte geben können.

In diesem Zusammenhang sollte jedoch nicht übersehen werden, daß der das Schicksal der Helden prophezeiende ausgedehnte Traum nicht nur der "Katastrophenvorausdeutung" diente, sondern außerdem dazu bestimmt war, das vorausgedeutete Geschehen zu vollenden, wodurch die Handlung selbst ersetzt wurde, deren Geschehen dann nicht mehr im Verlauf des Erzählvorgangs geschildert wird. Daher verkündet "Astralis" zu Beginn des zweiten Teils der Dichtung: "Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt" (2.72), in der sich, der Wirklichkeit zuvorkommend, Mathildes Tod bereits vollzogen hatte, um dann nur noch vom einsamen "Pilgrimm" in "tiefen Gedanken" betrauert (319) und in seinem Lied zur Laute (323-324) besungen zu werden:

> Liebeszähren, Liebesflammen
> Fließt zusammen;
> Heiligt diese Wunderstätten,
> Wo der Himmel mir erschienen,
> . . . (1-4)

> Alte Wunder, künftige Zeiten
> Seltsamkeiten,
> Weichet nie aus meinem Herzen.
> Unvergeßlich sey die Stelle,
> Wo des Lichtes heilge Quelle
> Weggespült den Traum der Schmerzen.
> (17-22)

Ein "Gegenstand", die "Laute" (**Friedrich von Hardenberg** 426), symbolisiert die einsame Rückkehr des Helden aus der orphischen Welt des Traumes in ein neues Leben auf der irdischen Welt, um in "sinnvertiefende[r] Wirkung", als Symbol, die Bedeutung dieses Geschehens zu betonen und in der "Vorgangsbildung" zu entfalten (**B.d.E.** 244).

In der obigen Dichtung hat die im Traum übermittelte "ungewisse Vorausdeutung" ihre Funktion erfüllt, um aus "retrospektive[r]" sowie "prophetische[r]" Wahrnehmung, im sich ergebenden "Verweisungsystem" (**Friedrich von Hardenberg** 426-427) eine grenzenlose "Einheit der Zeit" und eine "dreifache Gegenwart" zu erzeugen, die im Handlungsverlauf des Romans **Heinrich von Ofterdingen**, "empfunden" wurde (**Temps et Récit** 27).

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels.**

Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, die Herausgeber der **Elixiere** erklären zur "Struktur" und "Thematik" des Werkes:

> Im Roman gibt es eine Reihe von Stellen, die von Träumen, Fieberphantasien, Angstvisionen des Medardus sprechen, in denen Projektionen eine besondere Rolle spielen. 'So war es mir, wenn Träume mir die Begebenheiten im Schlosse wiederholten, als wären sie einem Anderen, nicht mir, geschehen; dieser Andere war doch wieder der Capuziner, aber nicht ich selbst.' (**Die Elixiere des Teufels** 583)

Diese Aussage trifft vollkommen auf eine Dichtung zu, in deren

Rahmen sich "Alpträume", "Fieberphantasien" und "Angstvisionen" ereignen sowie Ambiguitäten zu Tage treten. Das bedeutendste traumähnliche "Ereignis" des Helden begibt sich im dritten Abschnitt des zweiten Teils der obigen Dichtung und geht der Schlußszene voraus, in der "dieser Andere" das Traumgeschehen in die Tat umsetzen wird, "während der Mönch in schweren Kämpfen zur Entsagung findet" (580). In deutlicher Anlehnung an den Roman **Heinrich von Ofterdingen** beruht auch diese "Vision" auf einem "Schwur", "eine Minute [der] Seligkeit für ewige Marter der Hölle!" einzutauschen (**Elixiere** 51). Dieses Gelöbnis ist aus dem Begehren hervorgegangen: "sie zu sehen, sie an [sich zu] drücken - [um] vor Wonne und Qual" zu "vergehen" (51). Außer dem "Wunsch", als "zukunftsträchtige[m] Motiv" (**B.d.E.** 177), spielt auch in dem Roman Hoffmanns die "Angst" eine dominierende Rolle, um "menschliches Handeln" zu motivieren (177), welches in den **Elixieren** die "Grenzsituation am Saum der Wirklichkeit" (**B.d.E.** 178) sogar zu durchbrechen droht.

Den letzten "Fieberphantasien" des Helden, die den mörderischen Überfall auf Aurelie vorausdeuten, geht ebenfalls ein "Rückblick" voran (**B.d.E.** 128), der, wie in dem Werk des Novalis, eine "retrospektive" Schau bewirkt, die eine "Präfiguration" auszulösen vermag, die sich ebenfalls "zum Leitbild für das weitere innere und äußere Geschehen" entwickeln soll (**Friedrich von Hardenberg** 426-427). Am Tage der Einkleidung "erblickte [Medardus] Aurelien, vor dem Hochaltar knieend" (340) und erinnert sich an "jene

Augenblicke, als [er] Aurelien zum erstenmal . . . am Hofe des Fürsten sah" (**Elixiere** 340). Gemeint ist hier die "eingeschobene Rückwendung" (**B.d.E.** 128), die bis zum ersten "Abschnitt" des zweiten Teils der Dichtung zurückreicht, um dessen "Höhepunkt" mit dem Ende desselben zu verbinden. In diesem bekundete der Mönch:

> Aber so flammte der Liebesblick jenes geheimnisvollen Wesens am Beichtstuhl, das ich oft in süßen Träumen sah. . . . Da stürzte ich wahnsinnig vor namenlosem Entzücken vor ihr hin, ich ergriff ihre Hände! - 'Aurelie . . . Aurelie . . . für dich Marter! . . . Tod!' . . . Aurelie sank an meine Brust, ich schwelgte in glühenden Küssen. . . . und in dem Augenblick sah'ich die Fürstin den Gang heraufkommen (**Elixiere** 224).

Die Angst, "wahnsinnig [zu] werden", begleitet nun die eigentliche Schreckensvision der "Katastrophenvorausdeutung" (**B.d.E.** 177), in der "Projektionen eine besondere Rolle spielen" (**Elixiere** 583). In Übereinstimmung mit den Motiven von "Wunsch", "Fluch", Begierde und der "Angst" (**B.d.E.** 177) vor dem Verlust der Geliebten, aber auch vor der "Pein der Hölle" (**Elixiere** 340), fügt Medardus dem "Vergangenen" schon hier einen Bestandteil der "Zukunft" bei, wenn er Aurelie der Mitschuld bezichtigt, um "über die Gegenwart" hinausweisend, nicht als Alleinschuldiger der "ewigen Verdammnis" zu verfallen (340), wodurch zugleich "jene "natürliche Zukunftsspannung" entsteht, die auch dem erlebten Dasein dieses Helden zu eigen ist (**B.d.E.** 176). Die obigen Gedanken finden in der "Angstvision" des Mönchs ihren Widerhall:

> Es war mir als habe Aurelie Teil an dem Frevel, den 'ich' nur beging, als sei das Gelübde, das sie zu leisten gedachte, in ihren Gedanken nur der feierliche Schwur, vor dem Altar des Herrn 'mein' zu sein. - Nicht die Christusbraut, des Mönchs, der sein Gelübde brach,

> verbrecherisches Weib sah ich in ihr. - Sie mit aller Inbrunst der wütenden Begier umarmen und dann ihr den Tod geben - 'der' Gedanke erfaßte mich unwiderstehlich. Der böse Geist trieb mich wilder und wilder - schon wollte ich schreien: 'Haltet ein, verblendete Toren! nicht die von irdischen Trieben reine Jungfrau, die Braut des Mönchs wollt ihr erheben zur Himmelsbraut!'- mich hinabstürzen unter die Nonnen, sie herausreißen - ich faßte in die Kutte, ich suchte nach dem Messer, da war die Zeremonie so weit gediehen, daß Aurelie anfing das Gelübde zu sprechen. (**Elixiere** 340-341).

Mit den der Wirklichkeit entrückten Worten "Es war mir als" beginnt der schicksalhafte Traum, in dem ein "Ereignis" vorausgedeutet wird (**Friedrich von Hardenberg** 426), das im Zeitraum des "présent du (de) passé" beginnt (**Temps et Récit** 27). Es handelt sich um etwas eben "Vergangenes" (**B.d.E** 175), in dessen Verlauf der "böse Geist" über Medardus "Herr werden wollte" (**Elixiere** 340), um durch die auf einer "Verwünschung" beruhenden Prophezeiung "die Zukunftsgestaltung . . . auf außermenschlichem Wege" im voraus zu bestimmen (**B.d.E.** 177). Mit dem anschließenden Ausruf: "Nicht die Christusbraut, des Mönchs, der sein Gelübde brach, verbrecherisches Weib sah ich in ihr", wird auch hier im Sinne Uerlings ein momentaner "Schwebezustand" wahrnehmbar (**Friedrich von Hardenberg** 427), der vom Helden mit den Worten: "Sie mit aller Inbrunst der wütenden Begier umarmen und dann ihr den Tod geben", brutal unterbrochen wird, um mit dem Bekenntnis "'der' Gedanke erfaßte mich unwiderstehlich" das Verbrechen auf seinen "Doppelgänger" zu projezieren und gleichsam die Zukunft heraufzubeschwören. Das Geständnis: "Der böse Geist trieb mich wilder und wilder" nimmt die Hinbewegung zum unabänderlichen zukünftigen Geschehen mit verstärkter

Bereitwilligkeit von Seiten des Medardus erneut wieder auf und führt mit dem Schrei: "'Haltet ein, verblendete Toren! nicht die von irdischen Trieben reine Jungfrau, die Braut des Mönchs wollt ihr erheben zur Himmelsbraut!'" erneut zu einem Verweilen im "présent du (de) présent" verurteilt (**Temps et Récit** 27), in dem Aurelie einer durchaus zweideutigen Beschreibung ausgesetzt wird, da die Begriffe von "Jungfrau" und "Braut des Mönchs" sich antithetisch gegenüberstehen. Während die Worte "mich hinabstürzen unter die Nonnen, sie herausreißen" an den Rettungsversuch Mathildes erinnern, bei dem Heinrich sich in den Strom "stürzte" (**N.S.** 1: 278), so deutet das Verb "herausreißen" jedoch eine gewalttätige Handlung an, deren Androhung durch die Aussage "ich faßte in die Kutte, ich suchte nach dem Messer" (341) nicht nur verstärkt wird, sondern nun unmißverständlich prophezeit, was sich, nachdem das "Gelübde . . . gesprochen" war, ereignen wird. Infolge dieser Erkenntnis klingt die Ausführung der bösen Tat gleichsam wie eine Fortsetzung der Angstvision, wenn Viktorin die Worte des Mönchs sinngemäß wiederholt: "die Prinzessin ist mein Bräutchen, mein Bräutchen" (**Elixiere** 342), um Aurelie nun im Gegensatz zu Medardus "empor" zu reißen und ihr das "Messer", den "Gegenstand" des Verbrechens (**Friedrich von Hardenberg** 426), "in die Brust" zu stoßen (**Elixiere** 342), so "daß des Blutes Springquelle hoch emporspritzte" (342). Das sich ebenfalls in "retrospektive[r]" als auch in "prophetische[r]" Sicht vollziehende Verbrechen verharrt in einem "Zustand" lähmenden Entsetzens (**Friedrich von Hardenberg**

427), den der "Rasende" nutzte, um "durch die Gittertür fort in die Klostergänge" zu springen (342).

Auch in dem Roman **Die Elixiere des Teufels** enthüllt sich ein "kompliziertes Verweisungssystem" der "formalen Struktur" (**Friedrich von Hardenberg** 427), um, wie in der Dichtung des Novalis, im "Medium des Erzählens" (**B.d.E.** 175-176) die Zukunft zu prophezeien. Im Sinne Uerlings kann nun auf Grund des obigen Geschehens gesagt werden, daß Medardus das "Ideal", das "Gesuchte", dem auch er zustrebte, gefunden hatte (**Friedrich von Hardenberg** 438), obwohl auch ihm eine "irdische Erfüllung des Liebesverlangens" versagt geblieben war (**Elixiere** 580). Rainer Pabst wirft ein neues Licht auf die oben beschriebenen "Ereignisse". Er erklärt:

> Medardus ist 'das willenlose Werkzeug' einer Macht, die 'alles das Ungewöhnliche' bewirkt, was ihm zustößt. . . . er will heraus aus dem Kreis, in den ihn 'die böse feindliche Macht' gebannt hat . . . und er weiß sich im Zwiespalt grauser Mächte hin und her getrieben' . . . So verdichtet sich in der Hauptfigur des Romans die Gewißheit, vom Schicksal verfolgt zu sein. (**Schicksal bei E.T.A. Hoffmann** 96-97)

Dieser in den **Elixieren** zur passiven "Mitschuldigkeit" führenden Macht stehen allerdings die Worte des Helden am Ende der "Katastrophenvorausdeutung" antithetisch entgegen, denn er sagt: "Licht wurde es in mir, und ich erkannte den bösen Geist, dem ich mit aller Gewalt widerstand" (**Elixiere** 341). Wie in dem Roman **Heinrich von Ofterdingen**, so scheinen auch in Hoffmanns Werk die "ewige Macht" oder die "himmlichen Mächte" der christlichen Religion zu überwiegen (**Schicksal bei E.T.A. Hoffmann** 140), obwohl dieses Phänomen vom Erzähler nicht deutlich erkennbar dargestellt wird und erst am Ende des

Romans, in der Bekehrung des abgefallenen Mönchs und in seiner Rückkehr zur christlichen Religion, offenbar wird.

Die in der vorausdeutenden Wahnsinnsvision gewonnene "Einsicht in die Zukunft" entwarf eine "Präfiguration" (**Friedrich von Hardenberg** 426-427) der künftigen Geschicke, die in dem Roman **Die Elixiere des Teufels** während der Einkleidung Aurelies (340) "in dem Kloster" (**Elixiere** 335) am "Ort" der "entscheidenden Begebenheiten" (**B.d.E.** 129) durchgeführt worden war, um laut Pabst "zwanghaft", unter der Wucht eines "Fluch[es]" (**B.D.E.** 177) zur überwältigenden "Schicksalsmacht" zu werden, die "über viele Generationen bis hin zu Medardus" (**Schicksal bei E.T.A. Hoffmann** 126) und bis zum Ende der Dichtung zu bestehen vermochte.

In dem Roman **Die Elixiere des Teufels** war es ebenfalls eine "Stimme", das "Wort" der Geliebten, die den Traum seines Lebens beendet hatte, um ihm "mit jedem Wort . . . neue Kraft . . . im heißen Kampf" zu spenden, dessen "Sieger" der Mönch Medardus "bald" werden sollte (**Elixiere** 341).

3) Die Erzählung **Ligeia**.

Im Gedanken an die Werke **Heinrich von Ofterdingen** und **Die Elixiere des Teufels** lassen sich in der Erzählung **Ligeia** ebenfalls strukturelle als auch narratologische Affinitäten feststellen, die erlauben, die vorher erwähnten Erkenntnisse von Ricoeur, Lämmert und Uerlings auch in bezug auf das obige Werk anzuwenden. In der Dichtung Poes werden ebenfalls die "zukunftsträchtigen Motiv[e]" von "Wunsch" und "Angst" in Erscheinung treten (177), da beide Aspekte "menschliches

Handeln" begründen (**B.d.E.** 177), wodurch auch in der Erzählung **Ligeia** die Grenzen der Wirklichkeit schwinden und Ambiguitäten offenkundig werden, die Zweifel an der Glaubwürdigkeit bestimmter Schilderungen erheben. Im Sinne dieser Erläuterung erhebt sich die Frage, welches "Ereignis" wohl dem Raum des realen Lebens angehöre, oder welches lediglich das Ergebnis einer "radiance of an opium dream", einer "airy and spirit-lifting vision . . . wildly divine", sei (**The Annotated Tales of Edgar Allan Poe** 47), die der Erzähler in übersinnlicher Transzendenz erfahren hatte. Im Hinblick auf die nun zu analysierende "Katastrophenvorausdeutung" (**B.d.E.** 177) werden sich Merkmale für beide Möglichkeiten offenbaren.

In diesem Zusammenhang wendet sich Heller ebenfalls dem Phänomen der "Opium-Visionen" von der "geliebten glorifizierten Frau" zu und erklärt: "The story is a memorial to [Ligeia], but it does not end his mourning" (**The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror** 122). Der Inhalt einer dem späteren traumähnlichen Geschehen vorangehenden "eingeschobene[n] Rückwendung" (**B.d.E.** 128), entwirft auch in dieser Dichtung "Ereignisse" einer Vergangenheit, deren Darstellung und symbolischer Gehalt "Präfigurationen" auslöst, die sich "zum Leitbild für das weitere innere und äußere Geschehen" entwickeln (**Friedrich von Hardenberg** 426-427), wenn sich ebenfalls eine "Halluzination" entfaltet, die in der "Erinnerung" des Helden ihren Ausdruck findet:

> Of all the women whom I have ever known, she, the outwardly calm, the ever-placid Ligeia, was the most

> violently a prey to the tumultuous vultures of stern passion. And of such passion I could form no estimate, save by the miraculous expansion of those eyes which at once so delighted and appalled me--by the almost magical melody, modulation, distinctness and placidity of her very low voice--and by the fierce energy . . . of the wild words which she habitually uttered. (**Annotated Tales** 49)

Der dann nachfolgenden über das Irdische hinausweisenden "Katastrophenvorausdeutung" (**B.d.E.** 177) sollte eine weitere Beobachtung Hellers vorausgehen, da diese die Weltentzogenheit des Erzählers betont, dessen Träume, Phantasien ähnlich, über seine Gegenwart hinaus in eine der Wirklichkeit entrückte Zukunft weisen. Der Autor erklärt:

> Years after Ligeia's death, the narrator hides away in his study, dreaming of her. Perhaps it was all a dream. Unfortunately, those who would argue that hallucination is the only possible explanation of these events are faced with the perfectly plausible explanation that Ligeia has gone elsewhere. (**The Delights of Terror** 120)

Wenn es "vielleicht ein Traum" war, dann handelt es sich in der nachfolgenden "Halluzination" des Helden um eine "[Todes]-Voraussage", gegen die sich Ligeia "verzweifelt" wehrt (**Annotated Tales** 50) und nicht nur um ein "Weggehen" wie Heller annimmt, das ja ihrem freien Willen entsprechend keines "Kampfes" bedurft hätte. Der sinngemäße Inhalt der Katastrophenvoraussage **B.d.E.** 177) stimmt mit dieser Auslegung überein, wie dem Bericht des Erzählers zu entnehmen ist, der das folgende Geschehen zu erleben glaubt (**Friedrich von Hardenberg** 426-427):

> Without Ligeia I was but as a child . . . Her presence, . . . alone rendered vividly luminous the many mysteries of the transcendentalism in which we were immersed. And now those eyes shone less and less frequently . . . Ligeia grew ill. The wild eyes blazed with a too--too glorious effulgence; the pale fingers became of the

> transparent waxen hue of the grave, . . . I saw that she must die--and I struggled desperately in spirit with the grim Azrael. And the struggles of the passionate wife were, to my astonishment, even more energetic than my own. There had been much in her stern nature to impress me with the belief that, to her, death would have come without its terror;--but not so. Words are impotent to convey any just idea of the fierceness of resistance with which she wrestled with the Shadow. . . . I would have . . . reasoned; but, in the intensity of her wild desire for life . . . solace and reason were alike the uttermost of folly. Yet not until the last instance, . . . was shaken the external placidity of her demeanor. Her words grew more gentle--grew more low--yet I would not wish to dwell upon the wild meaning of the quietly uttered words. My brain reeled as I hearkened entranced, to a melody more than mortal--to assumptions and aspirations which mortality had never before known. (**Annotated Tales** 50)

Im Gedanken Sinne Uerlings enthüllt auch diese Traumvision des Helden ein "Ereignis", dem "retrospektive" und auch "prophetische" Funktionen zu Grunde liegen, die im "Verweisungssystem der formalen Struktur" (**Friedrich von Hardenberg** 426-427) die obige Anschauung "zum Leitbild für das weitere innere und äußere Geschehen" werden lassen (428). Im "présent du (de) passé" (**Temps et Récit** 27), als "etwas Vergangenes" beginnend (B.d.E. 175-176), erkennt der Erzähler viele "Geheimnisse der metaphysischen Philosophie", die nun in seiner Vision "vividly luminous" zu werden scheinen. Mit den Worten: "And now those eyes shone less and less frequently" wechselt der Bericht vom Gedanken an "etwas Vergangenes" (**B.d.E.** 176) zu einem angstvollen "présent du (de) présent" (**Temps et Récit** 27), in dessen Zeitraum der Held ein Erlebnis beobachtet, das er mit den Worten "Ligeia grew ill" zu erklären versucht. Die sich alsdann vollziehende bedeutungsvolle Veränderung der "Augen" Ligeias, die nun mit einem "zu wunderbaren Glanz zu leuchten" beginnen, unterbricht

den momentanen "Schwebezustand" der gedanklicher Betrachtung (**Friedrich von Hardenberg** 427), um durch einen "über die Gegenwart" hinausweisenden Wandel im Aussehen Ligeias "zugleich . . . jene natürliche Zukunftsspannung" zu erzeugen, die auch diesem Erleben zu eigen ist (**B.d.E.** 176). Im Moment der "Aufhebung der Zeit" (**Friedrich von Hardenberg** 427) gewinnt dieser Held nun ebenfalls weitere "Einsicht in die Zukunft", die in die Klage "I saw that she must die" einmündet, um ahnungsvoll die " 'Vorbedeutung künftiger Geschicke' " zu verstehen (**B.d.E.** 176-177), die im sichtbaren Verfall der Heldin enden. Dieser wird im Sinnbild der "blassen Finger" Ligeias und deren schon "durchsichtigem, wächsernen Farbton des Grabes" wahrnehmbar. Mit der Aussage: "I would have . . . reasoned; but, . . . solace and reason were alike the uttermost of folly" wendet sich der Held im Geiste dem zukünftigen Geschehen zu, indem er in seiner aus "unbestimmter Zukunftseinsicht " resultierenden Antizipation (**B.d.E.** 177) einen verzweifelten "seelischen Kampf" mit "Azrael", dem "Engel des Todes", aufnimmt (**Annotated Tales** 50). Die Erwartung der Katastrophe beruht auch in der Erzählung **Ligeia** auf dem zweifachen "zukunftsträchtigen Motiv" von "Wunsch" und "Angst" (**B.d.E.** 177), dem Begehren des Helden, mit Ligeia vereint zu bleiben und der gleichzeitigen "Furcht", sie an den Tod zu verlieren. Der nachfolgende Kommentar Hellers scheint diese Annahme zu beglaubigen:

> To the horrors we have already seen in that world must be added the horror of realizing that a desire of his has led him into hallucination in search of something that his world fails to provide. (**The Delights of Terror** 121)

Während der "Wunsch" erneut zu "Opiumträumen" führte, deren Sinn und Zweck es war, ein auf Erden unerreichbares "geträumtes Idealbild" zu verwirklichen (**Friedrich von Hardenberg** 428), wird die "Angst" des Helden, die geliebte glorifizierte Frau zu verlieren, nun überstark, so daß Ligeia wie vorher Mathilde von Todesfurcht ergriffen wird und mit dem "Schatten" des Todes in "fierceness" zu kämpfen beginnt. Die dann folgenden Zeilen, die sinngemäß wiederholen, was die Worte der obigen "Rückwendung" andeuteten, weisen auf das zukünftige Geschehen hinaus, das sich in der "Einheit der Zeit" des "tripple présent" zu vollziehen beginnt: "Her words grew more gentle--grew more low . . . the quietly uttered words . . . [and] . . . [he] hearkened entranced, to a melody more than mortal--to assumptions . . . and aspirations which mortality had never before known", um auch diesen Helden in eine jenseitige Welt zu erheben. Im "Medium des Erzählens" (**B.d.E.** 175-176) wurde ihm "das Gesuchte" vor Augen geführt (**Friedrich von Hardenberg** 438), dessen "Erfüllung" das wirkliche Leben ihm allerdings versagt hatte. (Oder ist es möglich, daß diese Zeilen als eine Vorausdeutung von Ligeias Reinkarnation zu verstehen sind, die dem Erzähler im letzten "Ereignis" der Dichtung, wiedererschienen ist?) In diesem Sinne würde Heller allerdings recht haben, wenn er sagt: "The narrator's obsession with Ligeia may be a dream of the product of his extraordinary waking experiences" (**The Delights of Terror** 122), denn "he pictures a self who dreams a world in which the events he narrates take place. Dreamed or real,

that world is equally horrifying" (**Delights of Terror** 121).

Wenn es schon in den **Elixieren** nicht leicht war, "Illusion", "Phantasie", "Fiebertraum" und "Angstvision" von einander zu unterscheiden, so hat doch diese Ausführung zur Genüge bewiesen, daß auch in dem Werk von Edgar Allan Poe visionäre Erlebnisse "ungewisse Zukunftsvorausdeutungen" übermittelt haben (**B.d.E.** 175), die eine "'Einsicht' in eine 'vorbestimmte' Zukunft" ermöglichen sollten. Durch die "Deutung von Träumen . . . in Prophetie und Weissagung" wurde auch in der Erzählung **Ligeia** die "Katastrophenvorausdeutung" zum Hauptmotiv der Dichtung (**B.d.E.** 176-177).

4) Der Roman **Aurélia**.

Auch in dem obigen Werk erlauben "unbestimmte" Voraussagen" (**B.d.E.** 176), eine "mögliche 'Einsicht'" in die "Zukunft", um allerdings im Unterschied zu den Werken von Novalis, E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe, in einer stetigen Folge von krankhaften Visionen und Wahnvorstellungen die Erzählung Nervals zu durchsetzen. Als "épanchement du songe dans la vie réelle" (**Oeuvres** 1: 363) bilden diese die "strukturelle" und "narratologische" Grundlage des Romans **Aurélia**.

Schon zu Beginn desselben wird ein Omen drohenden Unglücks wahrnehmbar, als der Erzähler sich reumütig seinem Schicksal überläßt und gesteht: "Une Dame que j'avais aimée longtemps et que j'appelerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi. . . . Peu importent les circonstances de cet événement qui devait avoir une si grande influence sur ma vie"

(**Oeuvres** 1: 359). Diese gedankliche "Rückwendung" in die Vergangenheit (**B.d.E.** 128) löst in der Seele des Helden den "Wunsch" aus (177), Aurélia wiederzufinden, aber nach Bonnet auch seine "Herzensangst" (177), mit der er nun seinen eigenen "mort 'sans espoir' " befürchtet ("Gérard de Nerval au Rendez-Vous de la Civilisation Greque et Romaine": **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères, de Gérard de Nerval** 44). Beide "aus unbestimmter Zukunftseinsicht" hervorgegangenen Motive (**B.d.E.** 177) entfalten auch in Nervals Erzählung eine außergewöhnliche Wirkung und führen zu Träumen, in denen "La prémonition de sa mort, . . . ne fait que confirmer cette perte et en constitue une modalité" (**Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 44), die in der "Erinnerung" des Erzählers ihren Niederschlag findet. Diese lautet:

> Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison . . . Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis : 'C'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée !' Mais je ne sais pourquoi j'en restai à la dernière supposition, et je me frappai de cette idée, que ce devait être le lendemain à la même heure. (**Oeuvres** 1: 361)

Pierre Brunel erläutert diese Gedanken in dem Artikel "Les Cris de la Fée" und erklärt: "Dès le chapitre 2 la femme aimée est porteuse d'une prophétie ambiguë qui concerne sa mort ou celle du narrateur" (**Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 74). Die obige "Rückwendung" entspricht einem "Ereignis", dessen symbolische Bedeutung das

vergangene sowie das zukünftige Leben des Helden im "Verweisungssystem" der "formalen Struktur" darstellt (**Friedrich von Hardenberg** 426-427), um auch ihm das "geträumte Idealbild" einer Frau zu offenbaren (428). Im letzten Satz der obigen Aussage bekennt der Erzähler, daß er sich von der "Idee" einer Todesandrohung "geschlagen" fühle, deren Sinn ihm einen "Ein[blick]" in zukünftiges Geschehen gewährt, das sich, wenn auch nicht schon am "kommenden Tage", so doch zur "gleichen Stunde" vollziehen wird.

Im "Handlungsvorgang" der Erzählung vollzieht sich eine "prémonition", die vom Gedanken an "Glorie" und "Glück" ausgehend (**Oeuvres** 1: 381), erneut in die "Angst", daß ihm Aurélia nicht mehr "gehöre", überzugehen droht (381). Eine die "Katastrophenvorausdeutung" (**B.d.E.** 177) einführende Klage des Helden: "Un éclair fatal traversa tout à coup cette obscurité . . . Aurélia n'était plus à moi" (**Oeuvres** 1: 381) scheint diese Vermutung zu bestätigen (381), um dann ihrerseits direkt in das nachfolgende Traumgeschehen einzumünden. Im neunten Kapitel der Erzählung beginnt die sich stufenweise entwickelnde nächtliche Vision, deren Inhalt die "Katastrophe" ankündigt, wenn der Held seinen Traum schildert:

> Je croyais entendre parler d'une cérémonie qui se passait ailleurs, et des apprêts d'un mariage mystique qui était le mien, et où 'l'autre' allait profiter de l'erreur de mes amis et d'Aurélia elle-même. Les personnes les plus chères qui venaient me voir . . . me paraissaient en proie à l'incertitude, c'est-à-dire que les deux parties de leurs âmes se séparaient aussi à mon égard, l'une affectionnée et confiante, l'autre comme frappée de mort à mon égard. Dans ce que ces personnes me disaient, il y avait un sens double, bien que toutefois elles ne s'en

> rendissent pas compte, . . . Mais, si . . . c'était la vérité fatale, sous un masque de folie? 'Eh bien, me dis-je, luttons contre l'esprit fatal, luttons contre le dieu lui-même avec les armes de la tradition et de la science. Quoi qu'il fasse dans l'ombre et la nuit, j'existe, - et j'ai pour le vaincre tout le temps qu'il m'est donné de vivre sur la terre.' (381-382)

Auch dieses aus einem visionären "Ereignis", dem "Blitz", erstandene Traumgeschehen beginnt im Zeitraum des "présent du (de) passé" (**Temps et Récit** 1: 27) als "etwas Vergangenes" (**B.d.E.** 175-176), um mit seinem "über [die] Gegenwart hinausweisenden Inhalt" zugleich in ein besonderes Verhältnis zu dieser zu treten, das "jene natürliche Zukunftsspannung" hervorruft (176), die allem Erzählten als auch erlebten Dasein zu eigen ist (**B.d.E.** 176). Die ersten Zeilen der obigen Aussage erinnern nicht nur an die mystische Vereinigung der Liebenden, die sich in dem Gedicht **Hymnen an die Nacht** und in dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** vollzogen hatte, (obwohl bei diesen "Hochzeiten" kein "Irrtum" geschah), sondern scheinen ebenso der Schilderung einer anderen "mystischen Hochzeit" am "Hochaltar" einer "Kloster[kirche]" ähnlich zu sein (**Elixiere** 336), wo es sich ja auch um ein feierliches "Gelöbnis" handelte, infolge dessen ein "Anderer" den "Vorteil" haben sollte. Zuschauende "Personen", "Brüder" (335) und "Cisterzienser Nonnen" (339) fielen ebenfalls einer "Unsicherheit" zum Opfer, bis ein Mord geschehen war, den ein "Doppeltgänger", unter der "Maske des Wahnsinns", ausgeübt hatte, den Medardus allerdings im "Kampf" mit einem "bösen Geist", verhindern wollte. Gewnhaël Ponnau bemerkt in seinem Artikel "Aurélia: Une Odyssée Spirituelle":

> Mais c'est sans doute dans **Les Elixirs du Diable** qu'il faut chercher l'influence qui s'est exercée avec la plus grande constance sur l'oeuvre majeure de Nerval. L e héros du roman de Hoffmann, le moine Médard, en effet, tout comme le narrateur d'**Aurélia**, rapporte dans son récit en forme de confession (et de pénitence), . . . le charactère onirique revêtue par la réalité à laquelle il est confronté . . . (**Fragment und Totalität** 195).

Der traumhaften "Erinnerung" in dem Roman **Aurélia** folgt dann ebenfalls eine "Aufhebung der Zeit" (**Friedrich von Hardenberg** 428), in deren momentanem "Schwebezustand" der Erzähler verweilt, als er nachdenkend sagt: "Eh bien, me dis-je, luttons contre l'esprit fatal, luttons contre le dieu lui-même avec les armes de la tradition et de la sience" (382), um nach dieser Erkenntnis mit den anschließenden Worten: "Quoi qu'il fasse dans l'ombre de la nuit, j'existe, - et pour le vaincre tout le temps qu'il m'est donné de vivre sur la terre" (382) jedoch die Zukunft einzuführen, und ein tragisches "Geschehen" voraus zu deuten, von dem die Geliebte und später auch der Held selbst betroffen werden. Man beachte nur ein Bekenntnis, das in dem nachfolgenden Zitat enthalten ist, als sich der Held "erinnernd" in die "Vergangenheit" wendet, um die "Zukunft" voraus zu sagen:

> Disant ces mots, je marchais . . . à travers les ronces, comme pour saisir l'ombre agrandie qui m'échappait, mais je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme. En le relevant, j'eus la persuasion que c'était 'le sien' . . . Je reconnus des traits chéris, et, portant les yeux autour de moi, je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. Des voix disaient : 'L'Univers est dans la nuit.' . . . ! (**Oeuvres** 1: 374)

In den Anmerkungen zu dem Roman **Aurélia** heißt es: "la divinité, Aurélia et la Mère" [sont] une seule figure. Mais cette fois la vision heureuse s'achève tragiquement, annonçant

la mort d'Aurélia" (**Oeuvres** 1: 1268). In der Dichtung selbst stellt sich der Erzähler die Frage: "Que signifiait-il? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte . . . " (374).

Die aufschlußreiche Aussage des Helden kann als "Postfiguration", aber ebenso als "prophetische" Andeutung verstanden werden (**Friedrich von Hardenberg** 427), wenn der Held erklärt:

> Je ne voudrais pas abuser des pressentiments; le hasard fait d'étranges choses; mais je fus alors vivement préoccupé d'un souvenir de notre union trop rapide. Je lui avais donné une bague d'un travail ancien dont le chaton était formé d'une opale taillée en coeur. Comme cette bague était trop grande pour son doigt, j'avais eu l'idée fatale de la faire couper pour en diminuer l'anneau; je ne compris ma faute qu'en entendant le bruit de la scie. Il me sembla voir couler du sang. . . (375).

In der "Katastrophenvorausdeutung" wurden "Gegenstände", "Waffen" erwähnt (**Oeuvres** 1: 384), die eine "retrospektive" sowie eine "prophetische" Bedeutung im "Verweisungssystem" des Erzählvorgangs annehmen (**Friedrich von Hardenberg** 427), zumal wenn man an den Roman **Die Elixiere des Teufels** zurückdenkt. Obwohl kein "Messer" in Nervals Dichtung genannt wurde, wie es in Hoffmanns Werk der Fall gewesen war, so scheint die obige "Erinnerung" doch den Gedanken an einen schneidenden "Gegenstand" aufkommen zu lassen, da nun von einer "Säge" gesprochen wird (**Oeuvres** 1: 375), die im Zusammenhang mit einem "Ring", dem "bague d'un travail ancien" (374), in sinnbildlicher Verbindung auf eine Gefahr weist, in der Aurélia zu schweben scheint. Marie Miguet spricht in ihrem Artikel "Portrait de Nerval en Seigneur des Anneaux" von den: "trois anneaux maléfiques d'**Aurélia**", die alle eine

Eigenschaft gemeinsam besitzen: "ils sont munis d'un chaton" (**Cahier de Nerval** 71). Der zuerst beschriebene Ring, "une bague orientale" (**Oeuvres** 1: 364), den der Erzähler an einem "Halstuch" um den Kragen "geknotet" trug, war ein "Talisman" (**Oeuvres** 1: 365), dem laut Miguet "magische" Kraft zugeschrieben wurde (**Le Cahier de Nerval** 71). In dem Roman **Aurélia** erklärt der Held selbst:

> Selon moi, ce point était celui par où l'âme risquerait de sortir au moment où un certain rayon, parti de l'étoile que j'avais vue la veille, coïnciderait relativement à moi avec le zénith. Soit par hasard, soit par l'effet de ma forte préoccupation, je tombai comme foudroyé, à la même heure que la veille. (**Oeuvres** 1: 365),

Von der "Idee" seines "Todes" überwältigt, fühlte und dachte der Held: "que ce devrait être le lendemain à la même heure" (361). Aus "retrospektiver" Sicht erinnern die obigen Zeilen an den "Vorabend", um mit den Worten "l'âme risquerait de sortir au moment où un certain rayon, parti de l'étoile", einmal an einen "Gegenstand", einen "Blitz" zu erinnern, der als "éclair fatal" ebenfalls einer "Präfiguration" entspricht (**Friedrich von Hardenberg** 426-427), in der das Schicksal des Erzählers vorausgesagt wird, zumal der "Ort" und die Art und Weise, wie er sein "Tuch" am Halse befestigt hatte, schon vorher als Anspielung auf zukünftiges Geschehen zu verstehen waren. Ein dritter Ring, "une bague d'argent" (**Oeuvres** 1: 396-397), wird im anschließenden Teil im Zusammenhang mit der "Wiederholung" Beachtung finden, da sein "Stellenwert" und seine symbolische Bedeutung beglaubigen werden, was in der "Vorausweisung" angedeutet wurde. Marie Miguet wendet sich

erneut dem "Opalring" zu: "L'anneau rétrici dit . . . de posséder pour soi seul, de limiter, d'enserrer l'amante. . . . ainsi lorsque l'amoureux veut 'saisir l'ombre agrandie . . . qui [lui] échappait' . . . et n'a plus devant lui qu'un 'pan de mur dégradé au pied duquel gisait un buste de femme'" (**Cahiers de Gérard de Nerval** 72).

Der Gedanke an einen "entflohenen Schatten", an den sich der Erzähler zu "erinnern" beliebt, ruft die von Jean Guillaume beschriebene Vermählung von Nervals Freund Théophile Houssayes ins Gedächtnis zurück. Bei dieser "Feier" war der Dichter ebenfalls zugegen (**Nerval: Masques et Visage** 70), als der Bräutigam den "Ring" fallen ließ, den er seiner Braut überreichen wollte, und er Nerval bat, einen "anderen" zu besorgen (70). Vieldeutig auswertbar lautet der Bericht Houssayes, den er später verlauten ließ: "il arriva ceci; c'est que Gérard revenant bien vite avec l'anneau qu'il avait acheté, j'en eus deux pour la cérémonie, ce qui fit dire plus d'une fois à ma femme dans nos rares heures nuageuses: 'Tu t'es trompé d'anneau'" (70). Man könnte sich nun fragen, ob Arsènes "Irrtum" auf den Ring beschränkt geblieben ist oder ob ihr Gatte in diesen mit eingeschlossen war, um schon die obige "Hochzeitsfeier" mit dem "Schleier" einer wahrnehmbaren Ambiguität zu umgeben. Jean Richer erwähnt im Zusammenhang mit dem Motiv der in Nervals Roman beschriebenem "Ringe" eine "sonderbare anonyme" Geschichte, **La Bague de Sang**, die im **Almanach des Coulisses pour 1843** 61-64) erschienen war. In dieser wurde ein "Ring" erwähnt, der für eine Schauspielerin:

"avec le fer extrait du sang de son amoureux!" angefertigt wurde (**Gérard de Nerval: Aurélia ou le Rêve de la Vie, Lettres d'Amour** 35). Diese müßte Nerval bekannt gewesen sein, da in der betreffenden Ausgabe eine Anmerkung Gautiers über Jenny Colon enthalten war (35). Sinngemäß scheint diese Hypothese Richers durchaus einleuchtend zu sein, zumal sie auf die Freundschaft der Dichter Houssaye, Gautier und Nerval zurückgreift, um dem oben geschilderten Ereignis der "verwechselten Ringe" erneut eine besondere Signifikanz zu verleihen. Das Motiv der "beiden "Ringe", die bei Houssayes Trauung einen zweifelhaften Eindruck erweckten, erfährt im Verein mit dem "Bague de Sang" der anonymen Geschichte eine sinnbildliche Steigerung, die im Roman **Aurélia** in der Erwähnung von drei "Ringen" ihren "Höhepunkt" findet, als ein "bague d'un travail ancien" in zwei Teile zersägt wird und diesem "Blut" zu entfließen scheint (**Oeuvres** 1: 375).

In diesem Zusammenhang findet ein Gedicht Eichendorffs besondere Beachtung, dessen Überschrift "Das zerbrochene Ringlein" heißt. Das in den einzelnen Strophen beschriebene Phänomen des "zerbrochenen Ringleins" wurde zum Unterpfand einer unglücklichen "Verbindung", die auch in diesem Lied mit dem Todeswunsch des Helden enden sollte. Selbst wenn der Erzähler in Nervals Roman "lui avait donné une bague" (**Oeuvres** 1: 374) und Eichendorffs Held das "Ringlein" von der Geliebten empfangen hatte, könnten die bedeutungsvollsten Zeilen des Gedichtes auch von Nerval geschrieben worden sein:

In einem grünen Grunde
Da geht ein Mühlenrad,

Mein' Liebste ist verschwunden,
Die dort gewohnet hat.

Sie hat mir Treu versprochen,
Gab mir ein'n Ring dabei,
Sie hat die Treu gebrochen,
Mein Ringlein sprang entzwei.
(1-4)
. . .

Hör'ich das Mühlrad gehen:
Ich weiß nicht, was ich will -
Ich möcht am liebsten sterben,
Da wär's auf einmal still.
(**Das deutsche Gedicht vom Mittelter bis zum 20. Jahrhundert** 210, 1-20)

In dem Roman **Aurélia** wurde auf Grund von "Träumen" und "Zeichen" eine " 'Vorbedeutung' künftiger Geschicke" (**B.d.E.** 178) im "Medium des Erzählens" übermittelt (176), die weniger "jener echten Ungewißheit" ausgeliefert war, als es der "Realität des 'Lebens' entspr[o]chen" hätte (176). Dieser Möglichkeit scheint die Erzählung Nervals vollkommen zu entsprechen, in der ein geisteskranker Held berichtet und Wahnvorstellungen und "Visionen" erlebt, die "untrügliche Ahnungen" auslösen, deren Sinn im Bereich der Wirklichkeit jeder Beweisfähigkeit entbehrt hätte (**B.d.E.** 176-177), denn im Sinne Lämmerts war:

> . . . der Umstand, daß auch 'ungewisse' Vorausdeutungen dem Leser einen Blick in die Zukunft . . . gewähren und ihn 'vorwissend' an der weiteren Geschehensfolge teilhaben lasssen, . . . geeignet, die . . . 'Schlüssigkeit' dichterischer Gefüge von unerwarteter Seite zu beleuchten. (179)

Die "zukunftsungewissen Vorausdeutungen" werden im fünften Kapitel verglichen und zusammengefaßt werden.

d) Die "Wiederholung" und die "Wiederkehr"

Eberhard Lämmert deutet im Rahmen der "zukunftsungewissen

Vorausdeutungen" (**B.d.E.** 175) auf das Phänomen der "Wiederholung" (182), das innerhalb des Handlungsvorgangs, eines der wichtigsten Erzählglieder der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" darstellt (182) (siehe S. 14-17). Auf Grund der Theorien von Lämmert, Genette und Bal sowie einer philosophischen Frage Kierkegaards, die anschließend beantwortet werden soll, konzentrieren sich diese Ausführungen auf die Bildung einer "'Leitmotiv- Kette'" (**B.d.E.** 182), die infolge einer "Vereinigung" mehrerer "Vorausdeutungen" im Rahmen der "poetischen Verkleidung" ihre "Beglaubigung" finden soll. Nach Lämmert entdecken diese Bestandteile der Struktur und der Narratologie dem Leser durch "Hinweise . . . die Zukunft" (185), denn "sie schließen ihn auf für die künftigen Erlebnisse" (185), und "bauen einem 'Erfüllungserlebnis' vor" (185), womit hier "das Gesetz der Wiederholung . . . seine autonome Wirksamkeit" entfalte (182).

Die Wahrnehmung des genannten Phänomens ist wichtig, da sich in allen vier Werken "Wiederholungen" ergeben, die den gesamten "Aufbau" der Dichtungen bestimmen, um am Ende dieser Untersuchung eine Vereinigung von "Form", "Erzählweise" und "Inhalt" zu beweisen.

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen.**

Die im Traume des Helden vorausgedeutete "Katastrophe" (177) findet schon in "poetischer Verkleidung", in "eingefügten Erzähleinlagen" und "eingeschobenen Geschichten" eine Vorbildung (**B.d.E.** 185), die in stetiger "Wiederholung" das leitende Motiv der Bedrohung der "handelnden Personen"

darstellen (185), um den späteren Untergang der Geliebten in Heinrichs Traum in einer "[Leitmotiv]-Kette" (182) von einzelnen "Ereignissen" (**Figures III** 146) in "psychologischer Einstimmung" im Gesamtvorgang "fühlbar zu machen" (**B.d.E.** 183). Auch Uerlings wendet sich der Funktion der "Prosa-Einlagen" zu, die: "die romantische Vorliebe für die Einlage in Verbindung mit der Idee der Selbständigkeit der Teile des Romans" zur Geltung bringe (**Friedrich von Hardenberg** 425-426). Im Sinne dieses Autors sind die "drei Märchen des Romans als in sich steigernd gebauter Zyklus" zu verstehen (426), dem die Thematik des "Dichters und der Dichtung sowie . . . das Mysterium von Tod und Auferstehung" gemeinsam ist (426). Der späteren "Versöhnung" gehe jeweils eine sich vertiefende "Entzweiung" voran, und das "erzählte Geschehen rückt mit jeder Erzählung näher an die Erzählgegenwart des Romans heran" (426). Auch diese Gedanken werden auf die nachfolgenden Werke übertragbar sein.

a) Die "Arion-Sage".

Dem Traum Heinrichs (**B.d.E.** 177) geht als erste "Geschichte" die genannte Sage voran, in der die "Motive des Wassers", der "Entzweiung" und der Gefahr des Ertrinkens geschildert werden. Die Bedrohung der handelnden Personen wird durch die "bereitwillig[en] Leute" ausgelöst (**N.S.** 1: 211), während der "Schwanengesang" des "sonderbaren Dichter[s]" oder mehr Tonkünstler[s]" (**N.S.** 1: 211-212) die Rettung zu bewirken vermag (212). Das "Lied" (**B.d.E.** 185) und der "Gegenstand" (**Friedrich von Hardenberg** 426), das

"schlichte hölzerne Instrument" (**N.S.** 1: 212), rufen schon in dieser "eingefügten Erzähleinlage", sinnbildlich verstanden, das Orpheusmotiv ins Gedächtnis zurück, um im "allegorischen Bild" (**B.d.E.** 244) der "Schiffer . . . mit festverstopften Ohren" (**N.S.** 1: 212) an die "Freunde" des Odysseus zu erinnern, deren "Ohren . . . mit dem geschmolzenen Wachse der Honigscheiben" verklebt wurden (**Odyssee** 12.55-56), um ein von der "Kirke" vorausgesagtes Unheil zu verhindern (12.43), welches sich jedoch später vollzog, als das "Schiff" des Odysseus "scheiterte und unterging":

> Kam lautbrausend der West mit fürchterlich zuckenden Wirbeln.
> Plötzlich zerbrach der Orkan die beiden Taue des Mastbaums;
> Aber der Mast fiel krachend zurück, und Segel und Stange
> Sanken hinab . . . (**Odyssee** 406-411)

Eine Affinität zu Goethes "Märchen" (**Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden** 1: 209-241) kann ebenfalls nicht übersehen werden, gefährdeten doch auch in diesem personifizierte "Gegenstände" (**Friedrich von Hardenberg** 426) "zwei große Irrlichter, [die] über dem angebundenen Kahne schwebten" (**Goethes Werke** 1: 209), die Überfahrt zu "jenem Ufer", das einer anderen "Welt" angehörte. Der Satz "Der Kahn schwankt! . . . und wenn ihr so unruhig seid, kann er umschlagen" (210) deutet bereits in dieser Dichtung eine Gefahr an, die in der "Arion-Sage" im Motiv des "tön[enden]" Schiffes eine "Wiederholung" zu finden scheint (**N.S.** 1: 212). Im Unterschied zu Goethes "Märchen" hat sich der angedrohte Untergang des Schiffes in der "Sage" tatsächlich vollzogen (212), in der die meisten "Schiffer", wie auch alle Freunde

des Odysseus ertrunken sind (213), während der "Dichter" und Held der Sage "ein frohes Lied" sang, als er "dankbar von dannen" ging (212). Dieses "Spezifische" wurde allerdings im Sinne Bals "hinzugefügt", um den "Schwerpunkt" des Geschehens zu kennzeichnen und zu "betonen" (**Narratology: Introduction to the Theory of Narrative** 61), denn Heinrich wird nach seinem Traume keineswegs fröhlich singen (**N.S.** 1: 321). Der "Stellenwert" (**B.d.E.** 244) der "verkleideten Hinweise" (185-186), die mit jeder "Wiederholung" deutlicher wurden, sollte den Leser für künftige "Erlebnisse" in den nachfolgenden "Geschichten" aufschließen, deren Höhepunkt dann in der letzten "Erzähleinlage", "Klingsohrs Mährchen" (**N.S.** 1: 290-315), eine "lösende Bejahung" erhalten soll (**B.d.E.**185).

b) Das "Atlantis-Märchen"

Im "Atlantis-Märchen" wird das Motiv einer durch Wasser verursachten Katastrophe erneut wieder aufgenommen, als in einem "gewaltigen [Regen]sturm", unter der "Erleuchtung eines Blitzes" (**N.S.** 1: 221), die Bedrohung der Helden angedeutet wird (221). Bei diesem "Ereignis" handelt es sich um eine "Veränderung des Schwerpunkts" (**Narratology** 61), da sich das Geschehen nun nicht auf dem "Meer" (**N.S.** 1: 211), sondern in einer "Höhle an dem steilen Abhang eines waldigen Hügels" abspielen wird (221). Fast alles, was der vorangegangenen "Wiederholung" in der "Arion-Sage" "zu eigen" war, wird nun "eliminiert", um "nur das zu bewahren", was mit allen "zukünftigen Ereignissen" gemeinsam sein wird (**Figures** 145), und das ist wieder die "Abstraktion", in der sich das

"Gemeinte" "herauskristallisieren" wird (145). Doch die "Höhle war trocken", und ihre "Tiefe" wirkte keineswegs beängstigend wie zuvor das "Meer" (**N.S.** 1: 211), sondern bergend, da auf deren "reinlichem Moose" die Liebenden beim "Brautgesang des Sturms . . . in den süßesten Rausch . . . [versanken], der je ein sterbliches Paar beseligt haben mag" (222). Interessant erscheint, daß auch dieses "einmalige" Geschehen schon in Aeneas' Höhlen-Erlebnis, vorgebildete war. Man denke z.B. an das sich im vierten Buch der Dichtung Vergils vollziehende "Ereignis" (**Figures** 145), das in diesen Zeilen geschildert wurde:

> With hail and thunder and trempestuous rain.
> The fearful train shall take their speedy flight,
> Dispersed and all involved in gloomy night.
> Once cave a grateful shelter shall afford
> To the fair princess and the Trojan lord.
> (**Vergil's Aeneid and Fourth ('Messianic') Eclogue** 4.121-125)

In feinsinniger Vorausdeutung auf den zweiten Teil von Heinrichs Traum folgt schon im "Atlantis-Märchen" der vollzogenen "Hochzeit" der "Anbruch eines lichten . . . Morgens . . . , [der] das Erwachen in einer neuen seligen Welt" bedeutet (222), in der die Prinzessin "auf ihrer Laute reitzende Lieder mit einer überirdischen Stimme" singt (**N.S.** 1: 220), um eine "Präfiguration" auszulösen (**Friedrich von Hardenberg** 426), die in "poetischer Verkleidung" (**B.d.E.** 185), in des "Fremdling[s]" Lied zur "Laute", in den Zeilen der letzten Strophe ihre "Beglaubigung" findet (183):

> Du nahst dem höchsten Erdenlohne,
> Bald endigt der verschlungne Lauf;
> Der Myrthenkranz wird eine Krone.
> . . .

> Ein Herz voll Einklang ist berufen
> zur Glorie um einen Thron;
> . . . (6. 1-8)

Dem "Myrthenkranz" als "Gegenstand" (**Friedrich von Hardenberg** 426) kann im Sinne Uerlings "retrospektive" als auch "prophetische" Fähigkeit zugesprochen werden, denn nach Schubert sind "Myrthen und Rosen" die "Blumen der Liebe" (75), die in den "Mysterien" auf den Tod deuteten (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 75), in dem sich "das süßeste Streben des Herzens und der Untergang des Individuums" vereinen (75). Auf Grund dieser Erkenntnis kommt dem im Gesang des "Jünglings" gepriesenen "Myrthenkranz" eine mehrfache symbolische Bedeutung zu. Als Sinnbild des Brautkranzes erinnert dieser "Gegenstand" (**Friedrich von Hardenberg** 427) an eine "Hochzeit[sfeier]", die von "Blitze[n]", einem bösen Omen, beleuchtet war (**N.S.** 1: 222). Als "Myrthenkranz", der zur "Krone" wird, weist dieses Wahrzeichen der Ehre auf eine zukünftige Erhöhung des Helden:

> Der Dichter steigt auf rauhen Stufen
> Hinan, und wird des Königs Sohn.
> (6.7-8),

während der Kranz als Symbol des Adels im "goldene[n] Band mit den unbekannten Buchstaben" (238), das Zulima dem Helden "gab" (239), auf das nachfolgende traurige Geschick Mathildes deutet, die ebenfalls mit "Kränzen" bedacht werden soll (**N.S.** 1: 278).

Im "Atlantis-Märchen" wurde die Bedrohung der "handelnden Personen" durch die Gefahr des Wassers, eines "Ungewitters", gedanklich wiederholt (221), um in sinngemäßer "Präfiguration"

(**Friedrich von Hardenberg** 426) auf Heinrichs Traum vorauszudeuten, denn auch in diesem wird sich eine "Hochzeit", die mystische Vereinigung von Heinrich und Mathilde, begeben (**N.S.** 1: 279). Auch das Motiv der "Heimkehr" (224) erhält durch die Rückkehr des Jünglings (222) und die Hinwendung der Prinzessin zum väterlichen "Palast" (279) eine prophetische Bedeutung, deren Sinn sich am Ende von Heinrichs Traum offenbaren wird (279). Der "Stellenwert" dieser "Wiederholungen" erreicht im "Traum im Traume" fast schon den Grad der Wirklichkeit, was bereits im vorigen Teil angedeutet wurde.

c) Das "Buch des Einsiedlers"

Diese "eingefügte Erzähleinlage" (**B.d.E.** 185) bildet eine Brücke zwischen den "eingeschobenen" Märchen (185) und der nachfolgenden "Kastrophenvorausdeutung" (**B.d.E.** 177), in der das Motiv des Wassertodes zum bildlich dargestellten "Unglück" werden soll (**B.d.E.** 177). Die im obigen Buche enthaltene Schilderung greift erneut ins menschliche Leben zurück und leitet von einer "Verallgemeinerung", den "mannichfaltigsten Lebensscenen" (**N.S.** 1: 264), auf das "Spezifische" über (**Figures** 145), als dessen Folge der Held "das Gemeinte" verstehen wird (145), als er "seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren" erblickt (**N.S.** 1: 264). Auch hier werden "Kämpfe" abgebildet, "Hochzeitfeyerlichkeiten, Schiffbrüche, Höhlen und Paläste; Könige, . . . alte und junge Leute [geschildert]", und "Menschen in fremden Trachten . . . kamen in verschiedenen Abwechselungen und Verbindungen vor"

(264). All diese Begriffe bilden eine sinngemäße "Wiederholung" der "Arion-Sage" und des "Atlantis-Märchens", um über Zulimas "Geschichte", ihre "zukunftsträchtige Fähigkeit" zu beglaubigen (**B.d.E.** 177), bevor sich die "Idee" des Untergayngs der Heldin in Heinrichs Traum als das "Gemeinte" offenbaren wird (**Figures** 145).

d) Das "Klingsohr-Mährchen"

In dieser "eingefügten Erzähleinlage" (**B.d.E.** 185) werden in "poetischer Verkleidung" (**B.d.E.** 185) alle schon im Traume Heinrichs erwähnten Aspekte (**N.S.** 1: 278-279) erneut wiederholt. Eine nachfolgende Aufzählung der sich im "Mährchen" wiederholenden Schilderungen enthebt die Vorausage der Katastrophe "aller Fragwürdigkeit" (**B.d.E.** 182), da sich in diesem eine "'Leitmotiv'-Kette' zusammenschließ[t]" (182), durch deren "Funktion im poetischen Vorgang" das "Gesetz der Wiederholung" (182) seine "autonome Wirksamkeit" entfaltet (182), um zu "beglaubigen", was bereits im Traum-Geschehen "prophezeit" wurde. Die folgenden Zeilen erlauben einen solchen Gedankengang:

> Die Ebene lachte im frischesten Grün. . . . , und aus der Dunkelheit des Meeres wehten . . . bunte Wimpel von zahlreichen Flotten. Hier sah man einen Schiffbruch im Hintergrunde, . . . im Vordergrunde ein liebendes Paar unter schattenden Bäumen in den süßesten Liebkosungen. Abwärts eine fürchterliche Schlacht, . . . Nach einer anderen Seite im Vordergrunde einen jugendlichen Leichnam auf der Baare, die ein trostloser Geliebter festhielt, . . . (**N.S.** 1: 299)

Das Bild der grünen "Ebene" wiederholt die Schilderung des "tiefen blauen Stromes", der schon im Traum des Helden aus der "grünen Ebene" herauf "schimmerte" (**N.S.** 1: 278), während die

"bunt" bewimpelten "Flotten" an die "Schiffe" der vorausgegangenen "Erzähleinlagen" erinnern (**B.d.E.** 185), in denen sich auch schon "Schiff[brüche]" ereigneten, deren tödliche Gefahr nun in der "Wiederholung" deutlich beglaubigt wird (182). Das sich "unter schattenden Bäumen in süßesten Liebkosungen" ergehende "Paar" ruft im bildlich dargestellten Geschehen eine "Erinnerung" an die "Höhle" des "Atlantis-Märchens" hervor und wiederholt gleichzeitig das "Ereignis" (146), welches sich in der "Katastrophenvorausdeutung" begeben hatte (**B.d.E.** 177-178). Die Wortfolge "eine fürchterliche Schlacht", die "abwärts" stattfindet, läßt an die "Zwistigkeiten" in den vorangegangenen "Lyrismen" denken (**B.d.E.** 185), um nun in "wiederholter Rede" (**Figures** 146) das Motiv des "Kampfes" zu vergegenwärtigen, der allerdings beim Tode Mathildes nicht stattgefunden hatte (**N.S.** 1: 278-279). Die Wahrnehmung einer "jugendlichen" Geliebten auf der "Baare", die "ein trostloser Geliebter festhielt", vervollkommnet den Eindruck eines Unglücks, das im Traume prophezeit wurde, um in der nachfolgenden "poetischen Einlage", dem "Mährchen", im Phänomen der "Wiederholung" ergeben hingenommen, seine endgültige "poetische Beglaubigung" zu finden (**B.d.E.** 182). Eine ähnliche Beziehung zwischen dem "Haupttext" und dem "Mährchen" ergibt sich aus der Rede des Perseus, der den prophetischen Traum des Helden mit Fabel verbindet, die "ewig erfreuen[d]" mit einer "Spindel" den "goldenen unzerreißlichen Faden" des Schicksals spinnt (**N. S.** 1: 314). Heinrichs Geschick wurde bereits im Lied des

"Fremdlings" im "Atlantis-Märchen" verkündet (226), als dieser sang:

> Man läßt mich ruhig Abschied nehmen,
> Wie man den Frühling wandern sieht;
> Es wird sich keiner um ihn grämen,
> Wenn er betrübt von dannen zieht. (3.11-14)

Die sich im "Gesamtvorgang" des Romans **Heinrich von Ofterdingen** wiederholenden "Symbole" (**B.d.E.** 244) vom "Myrthenkranz", von der "Krone", vom "goldenen Band" sowie vom "Kranz" der Dichter und den "Kränzen", die Mathilde "schmückten", verbinden in "rück- und vordeutend[er] . . . und sinnvertiefende[r] Wirkung" alle diese (244), um in einem einzigen allegorisch zu verstehenden "Bild" dargestellt zu erscheinen (**Friedrich von Hardenberg** 426), in dessen Rahmen der "letzte Ruheort" der Geliebten (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 299), "ein milchblauer Strom", wahrnehmbar wird (**N.S.** 1: 300).

Die "Wiedererscheinung" von "handelnden Personen" im Erzählvorgang einer Dichtung ist eine Art der "Wiederholung", deren Bedeutung Sören Kierkegaard nun mit dieser Aussage beschreibt:

> Nur die Kinder empfing Hiob nicht vielfältig wieder, weil ein Menschenleben sich nicht dergestalt verdoppeln läßt. Hier ist allein des Geistes Wiederholung möglich, ob sie gleich in der Zeitlichkeit nie so vollkommen wird wie in der Ewigkeit, welche die wahre Wiederholung ist. (**Die wahre Wiederholung: Drei erbauliche Reden 1843** 89-90)

In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** und in den nachfolgenden Werken begeben sich "Wiedererscheinungen" verstorbener Gestalten, deren wiederholtes ins "Blickfeld-Treten" sich in der von Kierkegaard geschilderten Sphäre der geistigen

Wahrnehmung vollziehen wird. In "Klingsohrs Mährchen" deuteten die Zeilen "im Hintergrunde eine liebliche Mutter mit dem Kinde . . . sitzend . . . und aus Zweigen über ihrem Haupte herunterblickend" (**N.S.** 1: 299) zuerst auf die "heilige Mutter", die das "Kindelein" an sich drückt (321), um durch diese Worte auf "ein überirdisches kleines Mädchen" zu weisen (337), welches Heinrich in den "Paralipomena" am "Sarge" der Geliebten findet (337). Dieses "überirdische" Kind von Heinrich und Mathilde stellt die geistige Verbindung zu der himmlischen "Mutter" dar und bewirkt im Sinne Kierkegaards durch diese, auch die "Wiedererscheinung" der Geliebten, die ebenfalls wie ihr "Kind" "den Tod überwunden" hat (321), um dem Helden zu sagen: "Ich bin bey dir" (321). Noch bevor Mathilde selbst wiedererscheint, glaubt Heinrich ihre Stimme zu erkennen, bis sie dann selbst dem Helden erschien: "Ganz vorn stand die Geliebte des Pilgers und hatt' es das Ansehn, als wolle sie mit ihm sprechen. Doch war nichts zu hören" (322). Das ist "Stille", die bedeutend wirkt, wenn man an Hölderlins Gedicht "Friedensfeier" denkt, in dem es heißt, "Daß wenn die Stille kehrt, auch eine Sprache sei" (**Friedrich Hölderlin Gedichte** 7.6-9). Die "Sprache", die "vernommen" wird, gehört einem jungen Mädchen, das "ihn freundlich, wie einen alten Bekannten, grüßte" (**N.S.** 1: 324). Hauer bezeichnet das "junge Mädchen", dessen "ganzes Wesen und Thun . . . [Heinrich] befreundet [war]" (**N.S.** 1: 324), als "eine Reinkarnation Mathildes" ("Die Todesthematik in **Wilhelm Meister** und **Heinrich von Ofterdingen**": **Euphorion. Zeitschrift**

für Literaturgeschichte 79: 202). Zyane, die "aus dem Grabe gekommen" war (**N.S.** 1: 325), "trat unter den Baum, sah mit einem unaussprechlichen Lächeln hinauf und schüttelte aus ihrer Schürze viele Rosen auf das Gras" (325). Das Symbol der "Rose" erinnert hier nicht nur an Goethes **Faustdichtung**, sondern läßt sich ebenfalls in Legenden über die heilige Elisabeth nachweisen, in deren Leben "weiße und rote Rosen" (**Brockhaus Enzyklopädie** 5: 464) als ein Symbol tätiger Nächstenliebe erschienen, während Ungarn, ihr Heimatland, auch in dem Roman des Novalis im Zusammenhang mit Liebe, Schönheit und Poesie genannt wurde (**N.S.** 1: 272). Im **Herder Lexikon** wird die "Rose" als "ein Attribut der Jungfrauen" beschrieben, "auch [als] ein Marien-Symbol, . . . [und] ist außerdem allg. ein Symbol göttl. Liebe" (134). Im Gedanken an die sinnbildliche Bedeutung der Rose bezieht Heinrich in seinem "Lied zur Laute" (**N.S.** 1: 323), die Geliebte ebenfalls in den Kreis der himmlichen "Liebe" ein:

> Gottes Mutter und Geliebte
> Der Betrübte
> Wandelt nun verklärt von hinnen.
> Ewge Güte, ewge Milde,
> O! ich weiß du bist Mathilde
> Und das Ziel von meinen Sinnen.
> (6. 5-10)

Das leitende Symbol der blauen Blume wird ebenfalls wiederholt, zuerst als "aufgeblühtes Vergißmeinnicht" (327) und anschließend in Sylvesters paradiesischem Garten, als eine "solche Blume" (329). Aus der "Beobachtung der Rück- und Vorverweise" (**B.d.E.** 244) und Sylversters Namen, der "selbst eine Beziehung zum Neujahrsvorabend haben [könnte], des Tages,

wo man in die Vergangenheit zurück und vorwärts in die Zukunft sieht" (**N.S.** 1: 649), läßt sich eine "Erschließung der Zusammenhänge, . . . die zwischen Symbolen . . . , allegorischen Bildern und dem . . . Erzählvorgang bestehen", nachweisen (244), die im Roman **Heinrich von Ofterdingen** das "Ziel" einer "Reise" bestimmen, deren Weg "immer nach Hause" führt (**N.S.** 1: 325).

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels.**

Wie schon in dem Werk **Heinrich von Ofterdingen,** so dienen auch in dieser Dichtung die oft mehrfach aufeinander folgenden "Wiederholungen" einzelner "Ereignisse" und "Reden" des Erzählers (**Figures III** 146) der "poetischen Beglaubigung" ungewisser Vorausdeutungen (**B.d.E.** 182). In der sich "herauskristallisierenden Idee", wird sich das "Gemeinte" offenbaren (**Figures** 145), um mit Eindringlichkeit zu betonen, was in der "Katastrophenvorausdeutung" prophezeit (**B.d.E.** 177) und im Handlungsverlauf dargestellt wurde. Als "eingefügte Erzähleinlage" (185) wird das bereits im zweiten und dritten Kapitel erwähnte "Pergamentblatt des alten Malers", besonders bedeutend (**Die Elixiere des Teufels** 277), da dessen Inhalt am Ende der Geschichte bestätigen wird, worauf schon die "trüben Ahnungen der Zunkunft" hinausgewiesen hatten (**B.d.E.** 182}.

Die Herausgeber, Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, erklären in bezug auf das obige Werk:

> Eine irdische Erfüllung des Liebesverlangens ist für Medardus unmöglich - das Dilemma erweist sich als unlösbar. Dieses Ende läßt sich gewiß auch autobiographisch erklären . . . es verweist aber in seinen nicht zu vereinbarenden Extremen von 'teuflischer' Triebgebundenheit (Medardus) und Verklärung zur

> 'Heiligen' (Aurelie) auf die Dualität des Seins, die zu dieser Zeit noch ohne die Hoffnung auf Vermittlung oder Überwindung der Gegensätze Hoffmanns Weltbild prägte. (**Elixiere** 580).

Die dem "[Schreckens]traum" (581) des Helden vorausgehende "Rede" des Erzählers bereitet den Leser auf das zu erwartende "Geschehen" vor, als Medardus erklärt: "Ach es war gewiß Aurelie - mich überfiel ein krampfhaftes Zittern - mein Atem stockte - ich wollte vorschreiten, aber keines Schrittes mächtig sank ich zu Boden" (336). Diese in der "Erinnerung" erstehende und in der "Erzählgegenwart" ausgesprochene Empfindung "wiederholt" sinngemäß ein im ersten "Abschnitt" des ersten Teils verlautbartes Geständnis, in dem der Held bekannte: "Wie im tötenden Krampf zuckten alle meine Nerven, ich war außer mir selbst, ein niegekanntes Gefühl zerriß meine Brust" (**Elixiere** 51). Die der Vergangenheit gedenkende "Rückwendung" (**B.d.E.** 128) erfährt im sich entfaltenden "Ereignis" der Einkleidung Aurelies eine gedankliche "Wiederholung" (182), um in deren Rahmen zu einer "[Motiv]-Kette" zu werden, welche die "Zukunftserwartung" des Lesers zu "intensiver Teilnahme am Geschehen der Handlung" inspirieren soll (**B.d.E.** 182-183).

Zu Beginn des Romans blieb Medardus beim Anblick der Geliebten "wie erstarrt, bewußtlos im Beichtstuhle sitzen" (**Elixiere** 51), als er der Worte des "großen schlanken Frauenzimmers" gedachte (51), das ihn "so unaussprechlich lieb[te]" (51), während vor seiner Traumvision im dritten "Abschnitt" des zweiten Teils schon die Nennung von Aurelies Namen genügte, um den Helden in "Erstarr[ung]" zu versetzen,

bevor er "ohne deutliches Bewußtsein" (335) in das "Refektorium" hinabstieg (335), nachdem er von dem "großen Fest in dem Kloster" gehört hatte (335). Noch im Bereich der Wirklichkeit verweilend, beschreibt der Mönch Gefühle, die ihn erneut "sprachlos" werden lassen:

> Man bestürmte mich aufs neue mit Fragen, aber nicht fähig war ich, auch nur ein einziges Wort über mein Leben zu sagen; alle Bilder der Vergangenheit verdunkelten sich in mir, und nur Aureliens Lichtgestalt trat mir glänzend entgegen. (336)

Ähnliches geschah bereits im ersten "Abschnitt" des zweiten Teils, in dem der Erzähler seine Erinnerung berichtet: "Es rauschte im Gange dicht neben mir . . . Aurelie! So wie der Gedanke mich durchblitzte, stand sie vor mir" (224). Im Blitz-Licht dieser "Erinnerung" wahrgenommen (**B.d.E.** 182), wird nun auch "Aureliens Lichtgestalt" (**Elixiere** 336), als das jetzt verklärte "Bild" der "großen schlanken" Frau in der Klosterkirche zu B. (51), erneut dargestellt, um im Sinne Genettes im "wiederholten Ereignis" und in der "wiederholten Rede" (**Figures** 145-146) das "Gemeinte" zu beleuchten (145). Beim Anblick der Geliebten spricht Medardus in "seltsamer Bewegung" (340) Gedanken aus, die ihrerseits wiederholen, was schon andeutungsweise gesagt worden ist:

> Ich faßte mich mit aller Gewalt zusammen, ich schaute auf, und erblickte Aurelien, vor dem Hochaltar knieend. O Herr des Himmels, in hoher Schönheit und Anmut strahlte sie mehr als je! Sie war bräutlich - ach! eben so wie an jenem verhängnisvollen Tage, da sie mein werden sollte, gekleidet. Blühende Myrten und Rosen im künstlich geflochtenen Haar. Die Andacht, das Feierliche des Moments, hatte ihre Wangen höher gefärbt, und in dem zum Himmel gerichteten Blick lag der volle Ausdruck himmlicher Lust. (**Elixiere** 340).

Das Symbol der "blühenden Myrten und Rosen" behält auch in

Hoffmanns Roman seine bereits erläuterte sinnbildliche Bedeutung, die vor Aurelies Sterben ihre Beglaubigung erhalten soll. In Wortlaut und Zeitangabe übereinstimmend, kann in einem schon lange vergangenen "Ereignis" (**Figures** 146) eine Vorbildung der obigen "Rede" des Erzählers wahrgenommen werden, die auch auf das zukünftige "Geschehen" (146) noch ihren Einfluß ausüben wird, wenn schon am Anfang der Geschichte der Held bedeutet, was sich später begeben soll:

> Denn neben mir knieend, . . . meine Gebete nachsprechend, färbten höher sich ihre Wangen, . . . Da nahm ich wie im Eifer des Gebets ihre Hände, und drückte sie an meine Brust, ich war ihr so nahe, daß ich die Wärme ihres Körpers fühlte, . . . ich war außer mir vor rasender Begierde, ich umschlang sie mit wildem Verlangen, . . . da wand sie sich mit einem, durchdringenden Schrei aus meinen Armen; . . . es war als strahle ein Blitz herab, mich zerschmetternd! (87)

Am Abend vor der Einkleidung Aurelies, als Medardus in der "Kapelle, . . . des . . . Klostergartens" erneut zu "beten" beginnt (336), glaubt er aus seiner "Betrachtung" emporgeschreckt, eine traumhafte "Begebenheit" zu erleben (**Figures** 146), die ihre Schatten in die Zukunft wirft. Er schildert dieses "Ereignis" in Analogie zu dem vorangegangenen Erlebnis und ebenso in Vorausdeutung der nachfolgenden Geschehen:

> Es war mir, als höre ich ein leises Gespräch. Ich raffte mich auf, ich trat aus der Kapelle, und siehe, langsamen Schrittes, nicht fern von mir, wandelten zwei Nonnen in ihrer Mitte eine Novize. . . . Welch ein Tag! - welch eine Nacht! Immer nur Aurelie und Aurelie - Kein anderes Bild - Kein anderer Gedanke fand Raum in meinem Innern. - (**Elixiere** 336)

Während die Worte: "Es war mir, als höre ich ein leises Gespräch", das Traumhafte dieser Vision betonen, so wird im

Sinne Bals, mit einer Vermehrung der Personen, den "zwei Nonnen, eine in "ihrer Mitte" schreitende "Novize" "hinzugefügt", um die Bedeutung der antizipierten "Feier" hervorzuheben (**Narratology** 61). Der Ausruf des Helden: "Welch ein Tag! - welch eine Nacht! Immer nur Aurelie und Aurelie - Kein anderes Bild - Kein anderer Gedanke fand Raum in meinem Innern" (336) erinnert hingegen an den Roman **Heinrich von Ofterdingen**, in dem sich ein Wechsel der Zeit von der "Nacht" zum "Morgen eines [ewigen] Tages" begab (**N.S.** 1: 278). Zur selben Zeit läuten nun in Hoffmanns Werk die "Glocken des Klosters die Feier der Einkleidung Aureliens" ein (**Elixiere** 336). Der "Stellenwert" und "funktionale Sinn" dieses Ereignisses (**B.d.E.** 244) wiederholt nun im Rahmen der Wirklichkeit, was sich bereits im nächtlichen Traume zugetragen hatte (146), wenn jetzt "Aurelie" am hellen Tage, von "Cisterzienser Nonnen" begleitet (339), in die Klosterkirche zu B. hereingeführt wird (339).

Dieser Begebenheit ging die "Rede" der "Fürstin" voraus (337), in der sie, im sich entfaltenden Motiv der Mitschuld Aurelies (337), bereits den Grundstein zu der "Katastrophenvorausdeutung" legte (**B.d.E.** 177), da der "böse Feind" die Heldin zum "Bösen" verlocken wollte (**Elixiere** 337), daß sie "ohne Böses zu ahnen, sündige und aus dem Traum erwachend, untergehe in Schmach und Verzweiflung" (337). Der Anruf der Äbtissin an die "Brüder" gleicht einer "Präfiguration" (**Friedrich von Hardenberg** 426) und einer "Rede" (**Figures** 146), deren Worte im schicksalhaften Traum des

Medardus ebenfalls gedanklich wiederholt werden, um zu beglaubigen, daß ein "irdisches Unheil" mit "Bangigkeit" zu erwarten sei (**Elixiere** 337) und "die fromme Handlung unterbr[ochen]" werde" (337).

Im Unterschied zu der "Katastrophenvorausdeutung" im Roman des Novalis, die nur im Traume "Wirklichkeit" wird, wird in den **Elixieren** der Tod der Heldin in der realen Welt auf die grausamste Weise geschildert. Da auch dieser Vorgang schon beschrieben wurde, sollen hier nur noch die Zeilen angeführt werden, deren Worte eine vielfältige Analogie zu dem im Zusammenhang mit dem Phänomen der "Wiederholung" angeführten Material enthalten. Viktorin spricht in seiner entsetzlichen "Rede" von einem Wesen, welches er als "Prinzessin" und sein "Bräutchen" bezeichnet, als er Aurelie "das Messer . . . bis an das Heft in die Brust [stieß]" (**Elixiere** 342). Während das "Messer" als Mordinstrument im Sinnbild des "Degens" bereits im Zusammenhang mit Viktorin wahrgenommen wurde, bevor dieser in den "Abgrund" stürzte (58), tauchte auch im Schlosse des Barons ein "kleines spitzes Messer" auf, das der Mönch schon "von Jugend auf bei [sich] trug" (93) und das in seiner "Kutte" verborgen blieb (93), bis er mit "zwei Stichen" den "wahnsinnigen Hermogen tötete" (95). Auch im ersten "Abschnitt" des zweiten Teils tritt das "Messer" als "Symbol" (**B.d.E.** 244) und "Gegenstand" (**Friedrich von Hardenberg,** 426) erneut in Erscheinung, als sich Medardus, der im "Kerker" saß (**Elixiere** 208), "ein nackter Arm mit einem blinkenden Messer" entgegen streckte (209). Diesem "Ereignis" geht ebenfalls ein

"Geschehen" voraus (**Figures** 146), in dem von einer Wunde, einem "rote[n] Kreuzzeichen" gesprochen wurde (**Elixiere** 205), das der Held an der "linken Seite des Halses" trug (205). Es handelt sich abermals um jene Verwundung, die im ersten "Abschnitt" des ersten Teils, das "diamantne Kreuz" der "Fürstin" hinterlassen hatte, als sie den Knaben "heftig . . . an sich drückte" (18). In der "Beobachtung" dieser "Rück- und Vorverweise" eines "Leit- und Begleitmotiv[s]" (**B.d.E.** 244) wird die mehrfache Symbolik einer "tödlichen Waffe", des "diamantne[n] Kreuz[es]" der "Fürstin" (18), des "Degens" (58) und des versteckten "kleinen spitzen Messers" offenbar (93), um auch hier, als "Gegenstand" von "retrospektiver" als auch "prophetischer" Signifikanz (**Friedrich von Hardenberg** 426) zwei Welten und deren Bewohner zu vereinen, die sich im "Kloster", im "Schloß", im "Kerker" und wieder in einem "abgeschlossenen Raum" am "Hochaltar" der "Klosterkirche" zu B. zusammenfinden (**Elixiere** 340), um im Mordanschlag auf die Heldin eine endgültige "Beglaubigung" aller durch das Phänomen der "Wiederholung" betonten "Vorausdeutungen" zu erleben. Da eine "dämonische [Macht]" einen großen Teil des "Erzählgegenstand[es]" der **Elixiere des Teufels** beherrscht, verbieten sich im Bereich der "Bauform" und der "Erzählweise" alle "Zweifel an der Erfüllung einer Voraussage von vorneherein" (**B.d.E.** 179).

Im Unterschied zu dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** wurde der Tod Aurelies im Handlungsverlauf der Geschichte geschildert. Und doch scheint das sich vollziehende

"Ereignis" (**Figures** 146) von einer Sphäre transzendenter Einwirkungen umgeben, wenn die "rätselhaften Schlingen, die die dunkle Macht geknüpft" (**Elixiere** 342), sich zu "lösen" beginnen und die "Erscheinung des Malers . . . aus dem Bilde des Hochaltars herabgestiegen" war (342). Die "Rede", der Ruf des Volkes: "Mirakel, Mirakel" scheint jedoch nicht bei der "Wiederkehr" des "alten Mann[es] im violetten Mantel" zu verweilen (342), sondern löst in sich wiederholenden "allegorischen Bildern" (**B.d.E.** 244) gleichsam einen "Vorausdeutungskomplex" aus (182), dessen Signifikanz sich im "herzzerschneidenden Ton des tiefen . . . Schmerzes" der Äbtissin fortpflanzt (343), um mit deren Klage "aus Menschenmund" (**B.d.E.** 182) gleichsam eine "Wiederkehr" Aurelies zu erzwingen, die "als man [sie] hinaufhob, seufzte . . . und . . . die Augen" aufschlug (**Elixiere** 343), um ebenfalls aus dem Jenseits wiederzukehren (343). Angesichts dieses "Wunders" ist der Mönch abermals "keines Wortes mächtig" (343). Während in dem Werk des Novalis, das Unvermögen ein "Wort" zu "wiederholen", dem Erwachen aus dem "Traum im Traume" voranging, bewirkt das von einem "Schrei" gefolgte unausgesprochene "Wort" in den **Elixieren** ein Bekenntnis des Helden, der sich nun an Aurelie wendet und diese "heilige Jungfrau" fragt:

> Nur einen einzigen Augenblick senke deinen Blick herab aus hohen Regionen, sonst muß ich vergehen, . . . - Aurelie! verachtest du den Frevler der, wie der böse Feind selbst, in dein Leben trat! - Ach schwer hat er gebüßt - aber er weiß es wohl, daß alle Buße seiner Sünden Maß nicht mindert - Aurelie! bist du versöhnt im Tode? (343).

Im "Pergamentblatt des alten Malers", das "über einige Zusammenhänge der Vorgeschichte" berichtet (585), befindet sich eine im voraus gegebene Antwort auf die obige Frage, wenn im Gebet der "heiligen Rosalia" "Francesko" und "Medardus" gedanklich verbunden werden (586), um schon an dieser Stelle "Vergebung" anzudeuten, als "von Engeln umgeben . . . die heilige Rosalia, . . . auf einer Wolke kniet und . . . [sprach]: 'Herr, vergib dem Menschen, der in seiner Schwachheit und Ohnmacht nicht zu widerstehen vermochte, den Lockungen des Satans'" (286).

Als habe Aurelie sich ebenfalls des Gebetes der Heiligen erinnert, schlug sie "noch einmal die Augen auf", um in einer zweiten "Wiederkehr" ebenfalls der "schweren Verbrechen [eines] frevelischen Stammes" zu gedenken und zu sühnen, denn so vereinigte sie "das Band der Liebe, die nur über den Sternen thront und die nichts gemein hat, mit irdischer Lust" (343-344). Das nachfolgende Geständnis der Heldin "beglaubigt" nicht nur die in der "Katastrophenvorausdeutung" ausgesprochene Idee ihrer Mitschuld, sondern deutet mit den Worten "Ach! war 'ich' es denn nicht, die . . . in dir . . . die höllische Glut der Lust . . . entflammte" (344) außer ihrer eigene Verfehlung auch eine "Versöhnung" an (**Friedrich von Hardenberg** 426), die mit jeder "Wiederholung" näher an das "erzählte Geschehen rückt" (426), das auch in Hoffmanns Roman "im Mysterium von Tod und Auferstehung" (426) seinen Höhepunkt finden wird. Im Einklang mit dieser Aussage, wiederholt auch die "Rede" des Malers (**Figures** 146) ähnliche Gedanken, wenn er

erklärt: "Wohl dir, Medardus, bald ist deine Prüfungszeit beendet - und wohl mir dann!" (**Elixiere** 344). Diese gedankliche Wiederholung weist erneut auf das "Pergament des Malers" zurück, in dem "Franz" - "Medardus und der Maler - Francesko", durch das Phänomen der "Wiederholung" zur Inkarnation eines einzigen Sünders vereint wurden, um das Ende des Erbfluchs zu prophezeien, in dem sie "vom ewigen Verderben [errettet]" werden sollen (293).

Vor der dritten und letzten "Wiederkehr" war "Aurelie" "wie vorher, mit Myrten und Rosen" dem Symbol von Liebe und Tod" "geschmückt" (345). Das Adjektiv "blühende" wird in dieser "Wiederholung" allerdings ausgelassen, jedoch die Zeitangabe "wie vorher" verbindet auch hier die Vergangenheit mit der Gegenwart, um im momentanen "Schwebezustand" zu verweilen (**Friedrich von Hardenberg** 427), in dem nichts geschah, bis "der Zug . . . in der Mitte der Kirche" war (345) und "schauerlich tiefe Orgeltöne vom Chor herab" schallen, um die dritte und letzte "Wiederkehr" Aurelies zu bewirken, von der Medardus berichtet: "Aber siehe, da richtete sich Aurelie langsam auf, und erhob die Hände betend zum Himmel, und aufs neue stürzte alles Volk auf die Knie nieder und rief: Sancta Rosalia, ora pro nobis" (345).

Was sich in dieser Aussage bewahrheitet, nachdem die Heldin in "die Arme [der Äbtissin]" sank (345), ist die im ersten "Abschnitt" des ersten Teils enthaltene Andeutung, in der die "Geliebte" gleichzeitig mit dem "herrliche[n] Bild" der "heiligen Rosalia" genannt wurde (52), welches "in dem

Moment gemalt" wurde, "als [schon] diese den Märtyrer Tod" erlitten hatte (52), der nun im "Erfüllungserlebnis" der "Wiederholung" und des "Geistes" Wiederkehr beglaubigt (**Die wahre Wiederholung** 89-90), was in Träumen, "Ahnung[en] und Prophetie" vorausgedeutet wurde (**B.d.E.** 178).

3) Die Erzählung **Ligeia**.

In Übereinstimmung mit den anderen Werken wird auch in Poes Dichtung die im vorigen Teil beschriebene "Katastrophenvorausdeutung" (**B.d.E.** 177) von "Leit- und Begleitmotiven" (**B.d.E.** 244), "eingefügten Erzähleinlagen" (**B.d.E.** 185), sowie "Ereignissen" und "Reden" eingeleitet (**Figures III** 146), um im Erzählvorgang als wörtliche oder gedankliche "Wiederholungen" zu erscheinen. Die nachfolgende Analyse wird sich auf die wichtigsten Aspekte des Phänomens der Voraussage der "Katastrophe" beschränken (**B.d.E.** 177), um eine Beglaubigung der schicksalhaften Vision (**Annotated Tales** 50) zu bewirken.

Bereits im ersten Abschnitt der Dichtung schildert der Erzähler die bedeutensten Merkmale der äußeren Erscheinung Ligeias, die eine Grundlage für die häufigen "Wiederholungen" des Leitmotivs im Verlauf der Geschichte bilden:

> And then I peered into the large eyes of Ligeia. . . . They were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race. . . . Yet it was only at intervals--in moments of intense excitement--that this peculiarity became more than slightly noticeable in Ligeia. And at such moments was her beauty--in my heated fancy . . . the beauty of beings either above or apart from the earth . . . The strangeness, however, which I found in the eyes, . . . must, after all, be referred to the 'expression'. (**Annotated Tales** 48).

Die Worte des Helden (**Figures** 146): "the eyes of [the]

beloved", "those shining, those divine orbs!" (48) bezeichnen nicht nur ein Bild der "far larger than ordinary eyes" der Heldin, sondern deuten außer ihrer "Fremdartigkeit" auch einen "Wechsel" in der Wortbezeichnung an, die sich von "eyes" zu "orbs", im Sinne von "Augenhöhlen", "verändert hat" (**Narratology** 61).

Infolge dieser Wahrnehmung erinnern die sich "verändernden" Augen Ligeias an Eichendorffs Novelle **Das Marmorbild**. In dieser Dichtung stand Florio "wie eingewurzelt im Schauen" da: "Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schlüge [das Marmorbild] die seelenvollen Augen langsam auf" (**Joseph von Eichendorff: Werke. 4 Bände.** 2: 1158). Doch als "Der Mond . . . zwischen den Wolken hervor [sah]" (1158), stand "das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, [und] sah ihn . . . mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlose Stille an" (1158). Wenn auch ein Einfluß Eichendorffs auf Edgar Allan Poe nicht nachweisbar zu sein scheint, so zitiert doch Margaret Alterston eine Bemerkung, in der Poe sagte: "Beyond all things, the works of the German moralists gave me great delight" (**Origins of Poe's Critical Theory** 79), jedoch der Name Eichendorff wird nicht genannt (68).

Die "Verwandlung", die im Aussehen der Venus stattgefunden hatte, kann nun auch in Poes Erzählung wahrgenommen werden, in deren Verlauf der Erzähler in "intense scrutiny of Ligeia's eyes" (**Annotated Tales** 48) eine "volle Erkenntnis" ihres Ausdrucks" zu gewinnen sucht (48). Das sich

zehn mal "wiederholende Motiv" der "Augen Ligeias", der "eyes", der "glances" und der "large and luminous orbs" (48-49), führt dann erneut zu einer "Veränderung" im erzählten Geschehen (**Narratology:** 61), denn "those eyes shone less and less frequently" (**Annotated Tales** 50). Der Satz: "Ligeia grew ill" (50) beglaubigt eine immer stärker in Erscheinung tretende Gefahr, die das Leben der Heldin bedroht. Das sich entfaltende "allegorische Bild" der "pale fingers . . . of the transparent waxen hue of the grave" (50), des "Schattens", mit dem Ligeia nun "kämpft", und die "Stimme", die "sanfter" und "leiser" wurde (50), werden von der Aussage des Erzählers: "I saw that she must die" begleitet (50), um im Gedanken an das "Gesetz der "Wiederholung" den Helden sowie den Leser, auf die "mortality" Ligeias vorzubereiten (50) und im Handlungsvollzug zu beglaubigen (**B.d.E.** 182).

Im Gedanken an die "retrospektive" und "prophetische" Fähigkeit der in der "Katastrophenvorausdeutung" genannten "[Person]" (**Friedrich von Hardenberg** 426) empfiehlt sich nun eine "Rückwendung" zu einer schon auf der zweiten Seite der Erzählung dargestellten "stature" (426), deren Erscheinung einen wahren auf einer "Leitmotiv-Kette" beruhenden "Vorausdeutungkomplex" auszulösen vermag, der den weiteren "poetischen Vorgang" kennzeichnen wird (182). Gemeint ist hier die "Rede" des Erzählers (**Figures** 146), mit der er Ligeia beschreibt:

> In stature she was tall, . . . even emaciated. . . . She came and departed as a shadow. I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her marble hand

> upon my shoulder. . . . It was the radiance of an opium dream--an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos. (**Annotated Tales** 47)

Wenn das Motiv der "marmornen Hand" erneut an das "Marmorbild" erinnert, so sieht Joseph Andriano Ligeia in einem neuen Licht: "giving her a mythological dimension that is further reinforced by her association . . . with Ashtophet" (27). Im Sinne Andrianos "becomes [Ligeia] an archetypal figure through Poe's continual reference to the siren/goddess as the narrator's breath and spirit" ("Archetypal Projection in **Ligeia**: A Post-Jungian Reading". **Poe's Studies** 19: 27). Kehrt man nun zu den "Worten" des Erzählers zurück (**Figures** 146), dann kann die "Sirene" im Sinne der "misty-winged Ashtophet" (**Annotated Tales** 47) als "Göttin der Liebe" bezeichnet werden, die in der griechischen Mythologie "Aphrodite" (47) und bei den Römern "Venus", "the goddess of love", genannt wurde (**Standard Dictionary of Folklore: Mythology and Legend** 1155).

Während nach Horst Wiebesiek Florio "fasziniert geradezu gebannt von dem Ideal" die Göttin anstarrte ("Schein und Sein in Eichendorffs Erzählung 'Das Marmorbild'": **Dichtung Wissenschaft Unterricht** 509), so erlebt Poes Held im "leuchtenden Glanz eines Opium-Traums" eine "ätherische Vision", "göttlicher Phantasien" (**Annotated Tales** 47), die um die "schlummernden Töchter von Delos [schwebten]" (47). Der Sinn dieses Motivs bildet die Grundlage zu der "Prophetie" von Ligeias "[Todes]schlaf" und ihrer "Wiederkehr", deren eminente

Bedeutung in den obigen Zeilen gedanklich vorausgedeutet wird (**Friedrich von Hardenberg** 426). Im Zusammenhang mit dieser Ausführung sollte eine, im **Standard Dictionary of Folklore: Mythology and Legend** befindliche Definition der obigen Insel beachtet werden, der zufolge "Delos, as the birthplace of Apollo", "heilig" war und niemand: "could die or be born there" (615). Im Rahmen dieser Erklärung gewinnt auch die Plural-Form des Motivs der "Töchter von Delos" eine erhöhte Signifikanz, bedeutet doch deren "Schlummer", als einer Form des Todes (**Ansichten von der Nachtseite** 350-358), schon an dieser "Stelle" (**B.d.E.** 244) eine "Weissagung" (**B.d.E.** 177), deren Sinn nicht auf Ligeia beschränkt bleiben soll. In dem Gedicht "The Conqueror Worm", das Ligeia selbst nicht mehr "wiederholen konnte", spricht der Erzähler in dessen letzter Strophe gleichsam ein Todesurteil aus, das in "poetischer Verkleidung" (**B.d.E.**185) die endgültige "Beglaubigung" der "Katastrophenvorausdeutung" bewirkt (**B.d.E.** 182):

> Out--out are the lights--out all!
> And over each quivering form,
> The curtain, a funeral pall,
> Comes down with the rush of a storm,
> And the angels, all pallid and wan,
> Uprising, unveiling, affirm
> That the play is the tragedy, 'Man,'
> And its hero the Conqueror Worm.
> (5. 33-40)

Bedeutend ist, daß gerade zu dieser Stunde die Sterbende mit "murmelnden Lippen" das angebliche Glanvill-Motto zum dritten und letzten Male nachspricht, wodurch der "Stellenwert" (**B.d.E.** 244), der nun auf den letzten Satz beschränkten "Wiederholung" besonders stark hervorgehoben wird. Des Helden

Worte "She died" bestätigen das Geschehen (**Annotated Tales** 53).

Im Gedanken an die bisherige Ausführung werden im zweiten Teil der Erzählung **Ligeia** erneut "Wiederholungen" von von leitenden "Motiven", sowie "Ereignissen" und "Reden" des Erzählers wahrgenommen (**Figures** 146), die auf Grund ihres "Stellenwertes" durch "Rück- und Vorverweise" eine Erschließung des nachfolgenden Geschehens ermöglichen werden (**B.d.E.** 244). Heller erklärt zu diesem Thema:

> And he marries Rowena, an unsatisfying substitute for Ligeia's companionship. The main result of the failure of these substitutions is that the narrator is transformed by the intensity of his desire for the missing Ligeia . . . (**Delights of Terror** 116).

Eakin schreibt in diesem Zusammenhang: "the drama of recollection in the first part of 'Ligeia' . . . becomes no less than a literal calling back in the second part" (**"Poes Sense of an Ending": American Literature** 11-12). Im Sinne dieser Aussage verkündet der Held nach seiner Vermählung mit Rowena: "I led from the altar as my bride--as the successor of the unforgotten Ligeia--the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena Trevanion of Tremaine" (**Annotated Tales** 53). Im wiederholten Motiv der "Augen" (**B.d.E.** 182), die nun vom Erzähler nur noch ihrer Farbe wegen beachtet werden, enthüllt sich ein "verändertes" Verhältnis desselben zu einer Gemahlin (**Narratolgy** 61), deren "blaue Augen" jedoch keineswegs "the mirror of [a] soul, and the window to [a working] . . . mind" zu sein scheinen (**Annotated Tales** 48), so daß Rowena am Ende von Poes Erzählung als "what is left over" (**The Waverley**

Novels: Ivanhoe 508) vernichtet wird ("Transcendence Downward: An Essay on 'Usher' and 'Ligeia'": **Modern Language Studies** 25). Dieser Absicht entspricht ein, sich schon vom Beginn des "zweiten Monats nach der Vermählung" (**Annotated Tales** 53) entwickelnder Krankheitsprozeß (55), dem nun auch die zweite Gattin zum Opfer zu fallen droht. Die sich zeigenden Symptome ihres Leidens erinnern an Ligeias Siechtum und werden als "Wiederholung" eines "Ereignisses" empfunden (**Figures** 146), dessen "Gemeintes" (145) "dunkle Vorausdeutungen" auszulösen vermag (**B.d.E.** 186), die sich in der "Rede" des Helden offenbaren, als er sagt: "She had just awakended from an unquiet slumber, and I had been watching, with feelings half of anxiety, half of vague Terror, the workings of her emaciated countenance. I sat by the side of her ebony bed" (**Annotated Tales** 55). Während das Wort "slumber" an das Geschick der "Töchter von Delos" erinnert (47), löst das Adjektiv "unquiet" eine zwiespältige Perzeption von "Angst" und "Entsetzen" aus, um in einer sich "wiederholenden" Erfahrung auch hier eine "Veränderung" der "Stimme" der Kranken zu verursachen, die erneut vergangenes Geschehen aufleben läßt (**Narratology** 61). Auch diese "Vorbestimmung" findet eine "Beglaubigung", als Rowena "partly arose, and spoke, in an earnest low whisper" (**Annotated Tales** 55), und ihre "ausgemergelte" Erscheinung zum Ebenbild der vom Tode gezeichneten Ligeia wurde (**B.d.E.** 182). Alle zuvor geschilderten Motive, die im Symbol "[of] the shadow of a shade" (**Annotated Tales** 56) ihren "Höhepunkt" erreichten,

werden nun erneut heraufbeschworen, um in "wild visions, opium-engendered" (56) "circumstances of a former night" zu entwerfen (56), deren "Wiederholung" sich in "a thousand memories of Ligeia" widerspiegelt (56), um zu "beglaubigen", was "prophezeit" wurde (**B.d.E.** 182) und sich erneut bewahrheiten wird. Seinen Gedanken folgend, gesteht der Erzähler, daß "the whole of that unutterable wo with which I had regarded 'her' thus enshrouded" (**Annotated Tales** 56) sich nun von neuem entfaltet, als er "remained gazing upon the body of Rowena" (56). Beachtenswert ist die Bedeutung des Pronomens "her", das sich nun allerdings nicht mehr auf Rowena, die ungeliebte zweite Gemahlin, zu beziehen scheint, sondern nur noch auf Ligeia, die unvergessene glorifizierte Geliebte des Helden, der auch seine jetzige Trauer zu gelten scheint. Diese Erkenntnis beruht auf dem Phänomen der "Wiederholung", das in der "Rede" des Hinterbliebenen dessen unausgesprochenen wahren Gefühle enthüllte.

Der ersten "Wiederkehr" Rowenas geht erneut eine "Erinnerung" voran (**B.d.E.** 182), die "bitter thoughts of the one only and supremely beloved" auslösen (**Annotated Tales** 56) und im Andenken an Ligeia ein "Ereignis" heraufzubeschwören (**Figures** 146), was sich mehrere Male "wiederholen" wird. Wie in den vorangehenden Werken das letzte "Wort" der Geliebten den Helden unverständlich blieb, so wird nun ein "Schluchzen" vom "bed of death" vernommen (57), dessen Bedeutung sich erst nach einem mehrmaligen "Wieder-Aufleben" Rowenas offenbart, als der Erzähler verkündet: "I could no longer doubt that we

had been precipitate in our preparations--that Rowena still lived" (**Annotated Tales** 57). Im einsamen "Kampfe" "to call back the spirit still hovering (57) "wiederholt sich ein "Ereignis" (**Figures** 146), in dem der Held wieder "verzweifelt" mit dem Engel des Todes "kämpfte" (**Annotated Tales** 50), um, wie vorher Ligeia, jetzt die für tot gehaltene Rowena zurückzurufen. Charles A. Sweet erläutert in diesem Zusammenhang: "Although the spirit may be the life still remaining in Rowena, it appears more an incantory desire to recall [a] supernatural presence" ("'Ligeia' and the Warlock": **Studies in Short Fiction** 88). Obwohl es einer solchen Handlung kaum mehr bedurft hätte, erregt doch das Sinnbild des "schwebenden Geistes" spontan den Verdacht, daß der Erzähler die verstorbene Geliebte, hier mit der "noch lebenden" Rowena zu vereinen sucht. Doch nach "kurzer Zeit" wird auch ihm bewußt, daß alle seine "Bemühungen" vergeblich sind, da die "Wiederholung" der erneut beobachteten Symptome von "marmorner Blässe" in den "ghastly expression of death" übergehen (57) und in wahrnehmbarer "[Ver]änderung" den "Schwerpunkt" eines "Ereignisses" betonen (**Narratology:** 61), das erneut im "Scheintod" der Heldin enden wird (**Annotated Tales** 57). Als steigere sich mit jeder "Wiederholung" dieses "Geschehens" die Wirkung des "Gesagten" (**Figures** 146), so schildert der Erzähler (146) in fast wörtlicher "Wiederholung" (**B.d.E.** 182) die nächste "Begebenheit" (146), deren "Sinn" auch in diesem Falle das "Gemeinte" zum Ausdruck bringt (145):

> I was a second time aware of some vague sound issuing from the region of the bed. I listened--in extremity of

> horror. The sound came again--it was a sigh. Rushing to the corpse, I saw--distinctly saw--a tremor upon the lips. . . . The lady 'lived'; and with redoubled ardor I betook myself to the task of restoration. (**Annotated Tales** 57)

Bezeichnenderweise wird auch die dritte und letzte "Wiederkehr" Rowenas durch eine "Aussage" des Erzählers eingeleitet, der, vom gegenwärtigen "Ereignis" (**Figures** 146) überwältigt, erklärt:

> The corpse, I repeat, stirred, and now more vigorously than before. The hues of life flushed up with unwonted energy into the countenance . . . I might have dreamed that Rowena had indeed shaken off, utterly, the fetters of Death. But if this idea was not, even then, altogether adopted, I could at least doubt no longer, when, arising from the bed, . . . with closed eyes, and with the manner of one bewildered in a dream, the thing that was enschrouded advanced boldly and palpably into the middle of the apartment. (59)

In dem Augenblick, in dem sich eine "wahre Wiederholung" des "Geistes" (**Die Wiederholung** 89-90) und eine körperliche Auferstehung vom Tode zu vollziehen scheinen, geht ihnen der Schreckensruf und die Erkenntnis voraus:

> What inexpressible madness seized me with that thought? One bound, and I had reached her feet! Shrinking from my touch, she let fall from her head, unloosened, the ghastly cerements which had confined it, . . . And now slowly opened 'the eyes' of the figure which stood before me. 'Here then, at least' I shrieked aloud, 'can I never--can I never be mistaken--these are the full, and the black, and the wild eyes--of my lost love--of the lady--of the LADY LIGEIA. (59)

In der sich "wiederholenden Erinnerung" des leitenden "Motivs" (**B.d.E.** 182) wird die Identifikation der "verlorenen Geliebten", der LADY LIGEIA, vollzogen, als das Blau von Rowenas Augen verblaßt, um vom Schwarz der "wilden Augen" Ligeias überschattet zu werden. In der nun entstandenen "Einheit der Person" (**B.d.E.** 182) hat sich in Rowenas "übrig

gebliebenem" Körper die "Einheit der Sache" (182), die "Rückkehr" der geliebten glorifizierten Frau vollendet, denn laut Voloshin war Rowena "the matter through which the struggle . . . [could] be replayed ("Transcendence Downward: An Essay on 'Usher' and 'Ligeia'": **Modern Language Studies** 25), um durch das Phänomen der "Wiederholung" im "poetischen Vorgang der Fragwürdigkeit realer Zukunftseinsicht [endgültig] enthoben" zu werden (**B.d.E.** 182). Aus diesem Grunde mußte Rowena sterben, denn: "As the narrator torments his second bride, he 'call[s] aloud upon (Ligeia's) name' in an effort to 'restore' her . . . he senses something coming [back] to life. This is of course 'Ligeia' as figured finally in 'the eyes of the figure which stood before [him]'" (**Modern Language Studies** 25). Der "Stellenwert" (**B.d.E.** 244) der letzten "Wiederholung" des leitenden Motivs der "Augen Ligeias", beglaubigt am Ende der Erzählung (**Annotated Tales** 59) das "Gesetz der Wiederholung" und die "autonome Wirksamkeit", die diesem Bestandteil der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" zu eigen ist (**B.d.E.** 182).

4) Der Roman **Aurélia**.

Obwohl auch in dieser Dichtung "eingefügte poetische Einlagen" sowie "Motive" und "Symbole" (**B.d.E.** 244) "Ereignisse" und "Reden" der erzählenden Person (**Figures III** 146) mehrfache "Wiederholungen" im "Verweisungssystem der formalen Struktur" erfahren (**Friedrich von Hardenberg** 427), gilt doch auch hier, der im vorigen Teil analysierten "Katastrophenvorausdeutung" (**Oeuvres** 1: 381-382) unser größtes

Interesse. Wie schon erwähnt, sind in der obigen Geschichte Hinweise enthalten, die das "Gemeinte" enthüllen (**Figures** 145), um "wiederholend" zu beglaubigen (**B.d.E.** 182), was bereits in der "Prophetie" der "Katastrophe" bekundet wurde (178).

In Übereinstimmung mit dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** folgt auch in Nervals Werk der ersten "Vorausdeutung" eines bevorstehenden "Unglücks" (**Oeuvres** 1: 381-382) eine "Beglaubigung", die sich allerdings weniger in märchenhafter Niederschrift (**N.S.** 1: 290-309) als im Traume entfaltet und in der "Rede" des Erzählers berichtet wird (**Figures** 146):

> On parlait d'un mariage et de l'époux qui, disait-on, devait arriver pour annoncer le moment de la fête. Aussitôt un transport insensé s'empara de moi. J'imaginai que celui qu'on attendait était mon 'double', qui devait épouser Aurélia, et je fis un scandale qui sembla consterner l'assemblée. Je me mis à parler avec violence, expliquant mes griefs et invoquant le secours de ceux qui me connaissaient. Un vieillard me dit: 'Mais on ne se conduit pas ainsi, vous effrayez tout le monde.' Alors je m'écriai: 'Je sais bien qu'il m'a frappé déjà de ses armes, mais je l'attends sans crainte et je connais le signe qui doit le vaincre.' (**Oeuvres** 1: 384)

Die Bedeutung der obigen "Begebenheit" wiederholt sinngemäß, den Inhalt der "Katastrophenvorausdeutung" und konzentriert sich abermals auf eine "Hochzeitsfeier", bei der ein "anderer" Aurélia heiraten sollte. Durch den "Wunsch", Aurélia wiederzufinden (**B.d.E.** 177), und die "Angst", sie auf immer zu verlieren (178), fühlt sich der Erzähler erneut an die Grenzen des Wahnsinns getrieben und versucht, einen "Skandal" zu inszenieren, der an Medardus erinnert, als dieser sein "double", "Viktorin", "erkannte" (**Die Elixiere des Teufels**

341), noch bevor der "Rasende" sein "Bräutchen" ermordet hatte (342). In beiden Dichtungen war es ein "alter Mann", ein "Prior", der "leise" sprach (340) oder "Un vieillard", der sagt: "On ne se conduit pas ainsi, vous effrayez tout le monde" (**Oeuvres** 1: 384). Während Medardus "Entsetzliches ahnend" sich dem "Unhold" entgegenwarf (**Elixiere** 341), fühlt sich der Erzähler Nervals nur noch in seinem Vorhaben bestärkt, als er die vorausdeutende Androhung: "j'ai pour le vaincre tout le temps" (**Oeuvres** 1: 382), jetzt, im sich "wiederholenden" "[Traum]-Geschehen" (**Figures** 146) erneut verlautbaren läßt und mit den Worten: "Je sais bien qu'il m'a frappé déjà de ses armes, mais je l'attends sans crainte" (**Oeuvres** 1: 384), beglaubigt (**B.d.E.** 182). Das Motiv der "Waffen", mit denen der Held den Tod zu "bekämpfen" versucht (**Oeuvres** 1: 382), verändert sich allerdings in der "wiederholten Rede" (**Narratology** 61), als das "Zeichen", das den "verhängnisvollen Geist" besiegen sollte, "hinzugefügt" wurde (61), um einmal den Sinne der Katastrophenvorausdeutung ins Gedächtnis zurückzurufen und zum anderen aber auch die Hoffnung nicht ganz aufzugeben, denn trotz seiner geistigen Verwirrung gesteht der Erzähler: "je levai le bras pour faire un signe qui me semblait avoir une puissance magique" (**Oeuvres** 1: 384). Im Gegensatz zu den vorhergehenden Werken scheint die Klage des Helden (momentan) auf sich selbst gerichtet zu sein, wenn ihm in der Erkenntnis seiner eigenen Sterblichkeit nur noch eine Hoffnung bleibt. Deshalb wagt er zu sagen: "je connais le signe qui doit le vaincre" (384). Gemeint ist hier

das "Zeichen des Kreuzes, das schon in den **Elixieren** den Helden vom Anfang bis zum Ende seines irdischen Lebens begleitet hatte. Der nach der "Wiederholung" des Traumes ertönende "durchdringende Schmerzensruf" (384) "einer handelnden Person" (**Figures** 146) führt zum hauptsächlichen Thema der Vorausdeutung des Todes zurück (**Oeuvres** 1: 384). Auch Donald P. Haase wendet sein Interesse den beiden schicksalhaften Träumen zu und erklärt, daß "two central dreams from **Heinrich von Ofterdingen** . . . and **Aurélia** . . . provide just one example of many . . . similarities" ("Nerval's Knowledge of Novalis: A Reconsideration". **Romance Notes** 53). Er verweist auf den Traum von Mathildes Untergang, in dem sie ein "wunderbares geheimes Wort" sprach, welches der Held "nicht wiederholen" konnte, da "sein Großvater rief, und er aufwachte" (**N.S.** 1: 279). In der Dichtung Nervals ist es die traumhafte Vision, in der "le cri d'une femme . . . d'une douleur déchirante" (**Oeuvres** 1: 384) den Erzähler daran hindert, "les syllabes d'un mot inconnu" (384) zu wiederholen. Der wesentliche Unterschied ist jedoch, daß im **Ofterdingen** die Geliebte das noch geheime Wort selber sprach, wogegen in **Aurélia** das "unbekannte Wort" nur noch in "Silben" als Totenklage, im Echo der Nacht widerhallt. Diese Wahrnehmung scheint bedeutend zu sein, entspricht sie doch dem Gemüt der Dichter. Heinrich empfing das "Wort" im Traum als Symbol von Mathildes Liebe und Sinnbild der Dichtung, während in Nervals Roman das unvollendet gebliebene Wort ausweglose Hoffnungslosigkeit und Reue zum Ausdruck bringt. Die

nachfolgenden Überlegungen des Erzählers scheinen beachtenswert, erlauben doch diese auf Grund der "Rück-und Vorverweise eine . . . Erschließung der Zusammenhänge, . . . die zwischen einzelnen . . . Leit- und Begleitmotiven . . . und dem eigentlichen Erzählvorgang bestehen" (**B.d.E.** 244), eine "Beglaubigung" zu erkennen:

> Et cependant, je suis encore certain que le cri était réel et que l'air des vivants en avait retenti . . . Sans doute, on me dira que le hasard a pu faire qu'à ce moment-là même une femme souffrante ait crié dans les environs de ma demeure. - Mes, selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible. C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indidquer que le définir . . . (**Oeuvres** 1: 385)

Im "Stellenwert" (**B.d.E.** 244) der oben beschriebenen "Ereignisse" tritt eine Gemeinsamkeit zu Tage, die zwischen der "eingefügten poetischen Einlage" (**B.d.E.** 244), der "verlassenen Frau": "qui crie . . . se débattant contre la mort" (**Oeuvres** 1: 378) und Aurélia, der geliebten glorifizierten Frau, zu bestehenden scheint. Durch diese Wahrnehmung wird die Vergangenheit zur "Vorbildung" der "Katastrophenvoraussage", sowie der Grund zu deren "Wiederholung" (**Oeuvres** 1: 384), um innerhalb des gegenwärtigen "Vorgangs" eine "sinnverbindende und vertiefende" Signifikanz zu erhalten (**B.d.E.** 244).

Scott D. Carpenter erläutert in diesem Zusammenhang:

> The cross depicted by the roman numeral of the chapter designation suggests the convergence of the two parts . . . as much by the graphic representation of the intersection of two lines as by the symbolic references to death and Christianity. These are respectively major concerns in parts one and two, the threat of mortality in the last lines of I,x leading to this revaluation of God in II, . . . (**Nineteenth-Century French Studies** 17:

153)

Diesen Gedanken folgend, beginnt der zweite Teil der Dichtung mit einer sich stufenweise ausdehnenden Hinwendung zur jenseitigen Welt, die mit dem zweimaligen Ausruf "Eurydice! Eurydice!" ihren Anfang nimmt (**Oeuvres** 1: 385), um von der Gemahlin des Orpheus, der sie aus der Unterwelt zurückholen wollte, vom Reich der Toten zur mystischen Existenz des Seins zwischen der wirklichen Welt und dem Dasein im Reich der "Träume" überzugehen (385). Die "mystische Hochzeit" des ersten Teils berechtigt Anne-Marie und Henri Marel zu einer solchen Annahme (**Gérard de Nerval: Sylvie, Les Chimères** (Extraits, **Aurélia** (Extraits) 129). Pierre Brunel schreibt zu diesem Thema: "Aurélia est une Eurydice deux fois perdue . . . et même plusieurs fois perdue. Tout son passé finit par apparaître au narrateur comme la longue descente aux enfers d'un nouvel Orphée" ("Les Cris de la Fée". **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 75). In dem Werk Nervals vereinen die Worte: "Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe à lui'?" (**Oeuvres** 1: 385) den Helden mit Gott: "Dieu lui-même [qui] ne peut faire que la mort soit le néant" (385), um von Eurydice zu Aurélia, der Geliebten und gläubigen Christin, überzuwechseln und deren Schicksal in gedanklicher "Wiederholung" zu beglaubigen. Dieser Auffassung entspricht auch das "[Traum]-Geschehen" (**Figures** 146), in dem der Held die Geliebte wiedersieht und sagt: "Il me semblait la voir comme à la lueur d'un éclair, pâle et mourante" (**Oeuvres** 1:

391). Durch die intensivierende "Wirkkraft" des sich wiederholenden "Schmerzensschreis", des **Orpheus**-Motivs und des Traumbildes der Geliebten ergibt sich eine "Leitmotiv-Kette" (**B.d.E.** 182), die als "eindringlicher Beweis" für die "Strahlnatur dieser [Einzelglieder] . . . im Gewebe der Erzählung" gilt (182), um erneut zum ersten Teil der Dichtung zurückführend jetzt das eigentliche Thema der "Vorausdeutung" und den Tod Aurélias zu beglaubigen (182). An dieser "Stelle" (**B.d.E.** 244) findet die Vergangenheit der Geliebten eine gedankliche Verbindung mit dem zukünftigen Schicksal des Helden.

Dieser Erkenntnis entspricht das zum dritten Male "wiederholte Ereignis" der "mariage, la malédiction qui [les] séparait" (**Oeuvres** 1: 391), um in einer nachfolgenden Traum-Vision, mit den Worten "On m'attend là-bas!" (391), zum Mythos der griechischen Unterwelt oder zum Grabe der Heldin zurückzukehren. "Une certaine heure sonna" (391), und der Erzähler versteht: "'Il est trop tard!' . . . 'Elle est perdue'" (391). Die noch zweimal "wiederholte Rede" (**Figures** 146): "Elle est perdue" (391) besiegelt den Verlust der geliebten glorifizierten Frau, aber ebenso das Schicksal des Helden selbst, welches nach Marie Miguet, ein "silberner Ring", "le troisième anneau d'Aurélia", umfangen hält ("Portrait de Nerval en Seigneur des Anneaux": **Cahier de Gérard de Nerval** 71). Laut Richer gilt dieser "Ring" als "'symbole d'alliance'" (**Gérard de Nerval: Aurélia ou le Rêve et la Vie. Lettres d'Amour** 91) einer Hochzeit, die niemals

"war", während die "eingravierte Inschrift von drei arabischen Worten "'Allah! Mohamed! Ali!'" erkennen läßt, daß dessen ehemaliger "Besitzer" einer anderen "Religion" als der Nervals angehörte (**Cahier de Nerval** 71). Anne-Marie und Henri Marel schreiben zum obigen Thema "Cette 'bague' aux inscriptions orientales, "devient ici le symbole même de ses errances par rapport à la foi" (**Gérard de Nerval: Sylvie, Les Chimères** (extraits) **Aurélia** (extraits) 143), um den Helden vor seinem Tode zur Erkenntnis seines "faute", der "épreuves", des "pardon" und eines letztlichen "salut" zu führen. Ein "geheimnisvoller Chor" weist ihm den Weg, als "Kinderstimmen" den Namen "'Christe! Christe! Christe!'" verkünden (**Oeuvres** 1: 397) und in eindringlicher "Wiederholung", im "Gesang" (**Figures** 146), das endgültige Ziel des Dichters Gérard de Nerval verheißen. Dieser Darlegung entspricht die "poetische Beglaubigung einer Vorausdeutung", die im "Rückblick" der "handelnden Person" erkannt wurde, um in der Gegenwart durch die "Wirkkraft" der "Wiederholung" eine "Beglaubigung" zu finden und "weiter in die Zukunft hinein" entworfen zu werden (**B.d.E.** 182).

Auch in dem Roman Nervals vollzieht sich das antizipierte "Ereignis" der "Wiederkehr" der geliebten glorifizierten Frau in einzelnen Stadien, um gegen Ende des Werkes in den "Reden" des Helden (**Figures** 146) und "allegorischen Bildern", die alle einer "poetischen Beglaubigung" Vorbau leisten (**B.d.E.** 185), ausgedrückt zu werden. Diesen Gedanken folgend, erinnert sich der Erzähler

einer "treille, dans un petit village des environs de Paris" (**Oeuvres** 1: 395), wo er die "Stimme" und "Züge" Aurélias zu erkennen glaubte als: "une femme vient chanter près de [sa] table, et . . . sa voix usée mais sympathique, [le] rappela celle d'Aurélia" (395), und er sich fragt: "Qui sait si 'son esprit' n'est pas dans cette femme!' et je me sentis heureux de l'aumône que j'avais faite" (395). Als wäre der Held nicht ganz sicher, ob sein "Almosen" (Reue) alle Schuld der Vergangenheit tilge, erwacht auch dessen Gewissen: "Je me vis amené à me demander compte de ma vie, et même de mes existences antérieurs" (404). "Entmutigt" (396) wendet er sich wie zuvor der "Leere" zu, dem "image du néant qui disparaît dans l'immensité" (404), um in die Welt des Traumes zurückkehrend, zu "berichten":

> Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis, la mère et épouse sacrée, toute mes aspirations, toutes mes prières se confondaient dans ce nom magique, je me sentais revivre en elle, et parfois elle m'apparaissait sous la figure de la Vénus antique, parfois aussi sous les traits de la Vierge des chrétiens. (404)

In diesem Zusammenhang erklärt Françoise Gaillard:

> Aurélia, l'adorée, se substitue à l'image de la mère parce qu'elle incarne toutes les femmes confondues en une seule . . . Tour à tour épouse, amante, soeur, mère, . . . Elle est comme le chaînon manquant dans la chaîne signifiante des noms, qui sert à rattacher Gérard de Nerval au réel . . . et ce lien onomastique se révèle nécessaire pour ancrer son esprit flottant dans les fonds stables de la raison. ("Aurélia ou la Question du Nom": **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 245)

Wenn schon im **Ofterdingen** eine "Kette" von einzelnen Frauengestalten: "Gottes Mutter", "Geliebte" (**N.S.** 1: 324), "Mathilde" (324) und "Zyane" (327) den Grad der Erwartung der

transzendenten "Wiederkehr" zu steigern vermochte, bis die Geliebte des Pilgers "ganz vorn stand" (322) und dann "die Erscheinung wieder hinweggenommen war" (322), reihen sich auch hier die sichtbaren Wahrnehmungen der Heldin "sous toutes les formes" aneinander (**Oeuvres** 1: 399), bis Aurélia selbst "sortit de la glace" (390) und "cette figure douce et chérie" sagte: "nous nous reverrons plus tard" (390-391). In einem "Stern", "qu'il voyai[t] au ciel" (408), glaubt der Erzähler nun im Blickfeld der "Wiederholung" das "lächelnde" Antlitz der "Göttin seiner Träume" zu erkennen, über deren Haupt erneut der "Abendstern" zu leuchten beginnt (378), als sie wieder erschien (408).

In den "Mémorables" (409) verbinden sich die aneinander reihenden Visionen zu einer "Einheit der Person" (**B.d.E.** 182), um im Sinne Kierkegaards in der Wiederkehr des Geistes (**Die Wiederholung** 89-90) am Ende der Dichtung die "letzte" und höchste Stufe eines "Erfüllungserlebnisses" zu erreichen, in dessen traumhafter Wahrnehmung der Held bereits ein Vorgefühl seiner Erlösung empfindet: "Oh! que ma grande amie est belle! Elle est si grande, qu'elle pardonne au monde, et si bonne, qu'elle m'a pardonné" (**Oeuvres** 1: 409). Er fügt das zu erwartende "Ereignis" betonend hinzu (**Figures** 146): "ma grande amie a pris place à mes côtés, . . . Elle m'a dit 'Courage, frère! car c'est la dernière étape.' Et ses grands yeux dévoraient l'espace, et elle faisait voler dans l'air sa longue chevelure imprégnés des parfums de . . . l'Yémen" (**Oeuvres** 1: 409).

Während dieser Traum eine sinngemäße "Wiederholung" der vorherigen visionären "Erlebnisse" darstellt, um wie im **Ofterdingen** sowie in den **Elixieren** den Aspekt der Tröstung hervorzuheben, soll mit den Worten: "la dernière étape" gleichzeitig auch der Ablauf der Zeit bekundet werden, um im Geschehen der Handlung das "Gemeinte", den Tod des Helden, zu prophezeien (**Figures** 145). "Une étoile a brillé tout à coup" (**Oeuvres** 1: 410), in dessen Strahlen sich die "Wiederkehr" der geliebten glorifizierten Frau vollzogen hat. Deshalb durfte der Erzähler schon zuvor in seinem "souvenir confus" eine Hoffnung verkünden (390), die sich am Schluß seines Lebens zu bewahrheiten schien: "Avec cette idée que je m'étais faite du rêve comme ouvrant à l'homme une communication avec le monde des esprits, j'espérais . . . j'espérais encore!" (392). Wie nirgends zuvor, entfaltet hier "Das Gesetz der Wiederholung" seine "autonome Wirksamkeit" (**B.d.E.** 182), um durch die "Rück- und Vorverweise" der "formalen Struktur" zu "beglaubigen", was die "Katastrophenvorausdeutung" prophezeit hatte und was sich am Ende des Romans **Aurélia** erfüllen sollte. Eine vergleichende Schlußbetrachtung des Phänomens der "Wiederholung" und der "Wiederkehr" wird im fünften Kapitel dieser Abhandlung zur Ausführung gelangen.

e) Die "abschließende Vorausdeutung"

Diese schon im Zusammenhang mit der "äußeren Bauform" erwähnte, "über den Schluß hinausweisende Ergänzung der Geschichte" (**B.d.E.** 153) soll nun hinsichtlich der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" betrachtet werden (siehe S. 17-

18). Im Hinblick auf die Charakteristika der "abschließende[n] Vorausdeutung[en]" (**B.d.E.** 153) erklärt Lämmert, daß diese über das Ende einer "vergegenwärtigten Handlung" hinausweisen könnten (153), denn "je bestimmter . . . ihre Ankündigung ist, desto runder und 'schlüssiger' wird das Ende einer Erzählung" sein (153). In allen hier vorliegenden Werken werden "Ringschlüsse" im Erzählvorgang angedeutet, die am Ende des vierten Kapitels ihren Höhepunkt finden werden.

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen**.

Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, wurde das "Buch des Einsiedlers repräsentiert" (**Sonne und Punsch: Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann** 146), um gleichsam den "Ursprung, die Idee des anderen Buches" darzustellen (146), denn die Niederschrift des Einsiedlers:

> . . . ist dem Buch **Heinrich von Ofterdingen** identisch, oder genauer gesagt, es stellt dessen potenzierende Spiegelung dar. Auf jeden Fall versichert es Heinrich, daß sein Weg nicht der Willkür und dem Zufall unterworfen ist, sondern daß er ein Weg ist, dessen Verlauf bereits vorgezeichnet ist. (146)

Am Ende, wenn Heinrich sein irdisches Ziel erreicht habe, würde der Unterschied, der noch zwischen den beiden Büchern bestehe, verschwinden und diese "sich in einer Synthese vereinigen" (146), in der "Identität von Ursprung und Ziel, von Dargestelltem und Darstellendem" (146) wahrnehmbar würden. Ähnliche Gedanken verfolgt auch Jurij Striedter:

> Man kann mit Recht einwenden, daß Novalis . . . beim 'Ofterdingen' (im zweiten Teil) einen Übergang von der reinen Immanenz in die 'höhere Welt' und eine direkte

> 'Erfüllung' plante. Aber es scheint uns kein 'Zufall' in dem so wenig 'zufälligen' Leben des Novalis zu sein, daß in beiden Fällen nur die 'Erwartung' gültige Gestalt annahm, während die 'Erfüllung' Projekt oder Bruchstück blieb . . . (**Die Fragmente des Novalis als 'Präfigurationen' seiner Dichtung** 239)

Von einem "Übergang" in eine "höhere Welt", der sich vom ersten Teil des Romans zu seinem zweiten Teil vollziehe, spricht auch Kluckhohn, allerdings weniger im Sinne von einer geplanten "direkte[n] Erüllung", als vielmehr von einer beginnenden "Erfüllung" (**Novalis Schriften** 1: 57). Die Erwähnung dieses Unterschiedes ist für die weitere Analyse der "inneren Bauform", der "Erzählweise" und des "stofflichen Gehalts" bedeutend, da es sich um einen fortlaufenden Entwicklungsprozeß innerhalb der Dichtung sowie in der Seele ihres Helden handelt (57):

> Das entscheidende Erlebnis, das ihn zum Dichter macht, ist erst der Tod Mathildens, durch den für ihn die Schranke zwischen Diesseits und Jenseits fällt, er in zwei Welten heimisch wird und an der äußeren Welt teilnehmend zugleich einer inneren und jenseitigen anzugehören vermag wie Novalis nach Sophiens Tod. Nun erst ist die 'Erwartung' beendet und die 'Erfüllung' kann beginnen. (57)

Im Roman **Heinrich von Ofterdingen** sind jedoch nach Beck "Zukunftsweisungen", wenn auch nicht in endgültig "abschließende[r]" Form, so doch schon in "jede[m] Kapitelende", das den "Abschluß einer Einheit" bildet, vorhanden (**Friedrich von Hardenberg 'Oeconomie des Styls'**: Die "Wilhelm Meister"-Rezeption im "Heinrich von Ofterdingen." 55), in der "'gleichsam die große Geschichte symbolisch verjüngt'" liege (55). Wie bereits im vorigen Teil erörtert, enthalten diese abgeschlossenen "Einheit[en]" eingeschobene

"Geschichten" (**B.d.E.** 185), sowie "Träume", "Märchen", "Lieder" und "Gedichte", deren "Vorausdeutungen" auf das Ende der Dichtung weisen. Dieser Aspekt gehört nicht nur zum "inneren Aufbau" und zur "Erzählweise" der Dichtung, sondern wird im vierten Kapitel, im "stofflichen Gehalt", erneut in den Vordergrund treten.

In Zusammenhang mit diesen Gedanken sollte nochmals an die im vorigen Kapitel erörterten "Paralipomena" erinnert werden, deren Signifikanz weit über die "äußere Bauform" hinausgeht und im Rahmen der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" zur Geltung kommen wird. Wenn auch Kluckhohn im Hinblick auf den von Ludwig Tieck hinzugefügten "Bericht" Zweifel hegt und diesen als "nicht unbedingt zuverlässig" ansieht (**N.S.** 1: 63), so akzeptiert doch Richard Samuel die in den "Paralipomena" dargelegten Vorlagen, die auf eine geplante Ausweitung des Romans deuten. Er erklärt "daß der Dichter offenbar zwei weitere Teile im Auge hatte . . . und daß der dritte Teil die Überschrift 'Die Verklärung' gehabt haben müsse" (**Der Deutsche Roman** 286). Auch Hans-Joachim Beck nimmt eine vom "Äußeren" zum "Inneren" des Romans führende gedankliche Verbindung wahr (**Friedrich von Hardenberg 'Oeconomie des Styls'** 130), die sich in der "Wiederholung" des Leitmotivs der "blauen Blume" offenbare, das der Dichter in der obigen Ausführung erneut aufgreife, um die beiden vorhergehenden Teile mit dem nachfolgenden im Vorentwurf enthaltenen Ende des Romans zu verknüpfen. Im Bereich der Ewigkeit sollte das erstrebte Ideal erreicht werden, um durch

dessen sinnbildlich angedeutete endgültige Erfüllung zu einer Vollendung der gesamten Dichtung zu führen. Nach Beck hätte diese Absicht nicht besser zum Ausdruck gebracht werden können als in dem Gedicht "Die Vermählung der Jahreszeiten":

> Doch die 'blaue Blume richtet sich noch nach den Jahreszeiten. Heinrich vernichtet diesen Zauber - zerstört das Sonnenreich'. . . . Dies feiert die Elegie 'Die Vermählung der Jahreszeiten', wo vom Ende her noch einmal auf den Anfang des Romans zurückgeblickt wird . . . (130).

Der Kreislauf der "Jahreszeiten" nimmt auf Grund seines Symbolgehaltes gleichsam "das Eingangsthema" der Erzählung wieder auf (**B.d.E.** 161), um im Rahmen der "inneren" Struktur und der "Erzählweise" eine bestimmte "Zukunfts-Wendung" herbeizuführen 162), deren Bedeutung schon in der "Erwartung" vom Helden in seiner Erinnerung an die blaue Blume "geträumt" wurde (**N.S.** 1: 195) und im Gedicht "Die Vermählung der Jahreszeiten" (**N.S.** 1: 355) beglaubigt wird:

> Tief in Gedanken stand der neue Monarch. Er gedachte
> Jetzt des nächtlichen Traums, und der Erzählung auch,
> Als er zu erst von der himmlischen Blume gehört und getroffen
> Still von der Weissagung, mächtige Liebe gefühlt.
> Noch dünkt ihm, er höre die tiefeindringende Stimme,
> Eben verließe der Gast erst den geselligen Kreis
> Flüchtige Schimmer des Mondes erhellten die klappernden Fenster
> Und in des Jünglings Brust tobe verzehrende Glut.
> (1-8)

In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** bewirkt der Sinn der obigen Zeilen innerhalb der "poetischen Verkleidung" (**B.d.E.** 185) eine vom Dichter beabsichtigte Funktion, wenn "das Eingangsthema bzw. das Leitmotiv der Erzählung" wieder aufgegriffen wird (**B.d.E.** 162), um hier aber "das zuvor eröffnete Problem" zu "lösen" (162) und letztlich eine "[Hin]-

Wendung" zum ersehnten Ziel "herbei[zu]führen" (**B.d.E.** 162). Nach Mahr wurde diese "innere" Gegebenheit durch die "äußere Form" der Dichtung immer wieder unterbrochen, um dann dasselbe Thema wieder aufzunehmen, zu betonen und in die Zukunft zu entwerfen (**Übergang zum Endlichen** 151):

> Die fragmentarische Form des Buches, das im Roman dem Dichter seine Rolle zuweist, stimmt überein mit der Form, in der der Leser den Roman selbst vorfindet. Diese Spiegelung der eigenen Form in sich selbst aber verlegt von neuem die 'Erfüllung' des Romans in die Zukunft und macht sie identisch mit der Tätigkeit dessen, der das Geschehen als eine 'Erwartung' zur Kenntnis nimmt. (151)

Dieser Vorgang fand nicht nur in der "äußeren" und "inneren Bauform" seinen Ausdruck, sondern wird ebenfalls im "stofflichen Gehalt" im vierten Kapitel erkannt werden, wenn ein "Ring-[Schluß]" (**B.d.E.** 162) den Roman **Heinrich von Ofterdingen** beenden wird. Auf Grund dieser Erkenntnis blieb aber in Wirklichkeit nichts "offen", denn im Sinne von Kristin Pfefferkorn strebte alles in "Erwartung", in stetigem "continuum" einer "Erfüllung" entgegen (**Novalis: A Romantic's Theory of Language and Poetry** 167).

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels**.

In Anlehnung an die Dichtung des Novalis enthält auch das Werk Hoffmanns ein "Buch", das "Pergamentblatt des alten Malers" (**Die Elixiere des Teufels** 277), welches berichtend darstellt, was allem Geschehen zu Grunde liegt. Trotz erwiesener Affinitäten, die zwischen dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** und den **Elixieren** bestehen, erkennt Momberger einen fundamentalen Unterschied, der den beiden Werken inhärent ist:

> Heinrich erblickt im Buch die Geschichte seines Selbst und kann nun . . . in die Welt schreiten, da er weiß, daß sein Leben einem Plan folgt, der ihm Sinn und Identität verleiht. Medardus aber kann aus der schwierigen Dechiffrierung der unleserlichen Schrift eigentlich nur einen Schluß ziehen: daß seine Lebensgeschichte die eines Anderen ist. (**Sonne und Punsch** 156)

Was das "Buch" ihm zeige, sei nicht seine "Geschichte", sondern die "seiner Vorfahren" (156), denn er "hat keine Identität als die, das vorbestimmte Programm seiner Abstammung zu wiederholen" (156). Auch in Hoffmanns Roman bildet die "eingefügte Erzähleinlage" (**B.d.E.** 185), das "Pergamentblatt des alten Malers" (**Elixiere** 277), eine wesentlich kürzere Vorlage zu einem "aus jenen Papieren geformte[n] Buch" (12), das laut Segebrecht und Steinecke, wohl "Aufklärung" über einige Zusammenhänge der Vorgeschichte" gebe (585), aber "gerade wo der Bericht über Franz-Medardus beginnt wird auch dieser Text unentzifferbar und bricht ab" (585-586). Die Herausgeber erklären zu recht, daß wie die "Niederschrift" des Medardus (585) auch die, mit der "halb erloschene[n] Schrift des alten Malers" geschriebene Geschichte (297), kein klares Verständnis derselben zulassen würde, es fehle auch eine "eindeutige Sinngebung" im Roman selbst (586), die zu einer "Aufhebung der Widersprüche" hätte führen können (586). Jedoch bleibt auch das Werk nicht ohne "abschließende Zukunftsweisungen", die über das Ende der "vergegenwärtigten Handlung hinausgreifen" und nach Hans A. Neunzig, "in der motivischen Durchdringung von Schuld und Erlösung", in "unwiderleglichem Ernst" ihren Ausdruck finden (**Lebensläufe der Deutschen Romantik** 153-154).

Wolfgang Nehring erklärt in bezug auf die "Grundstruktur der Handlung", daß "die Gegenüberstellung zweier Lebensbereiche, der Lebensweg des Helden, die Forderung nach Sublimierung und Transzendenz des unmittelbar Gegebenen" ("E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels (1815-16)": **Romane und Erzählungen der deutschen Romantik: Neue Interpretationen** 347) "Hoffmanns Elixiere eng mit dem Gesamtwerk des Dichters" verbinden (347). Im Licht dieser Erkenntnis führt Neunzig weiter aus, daß es "Hoffmanns Liebe zu einer Vorstellung von einem Frauenbild [entsprach]", daß dieses sich nun in eine "Heiligenlegende verwandelte" (**Lebensläufe der Deutschen Romantik: Schriftsteller** 154), um zur "Ikone" zu werden und im:

> f) "Nachtrag des Bruders Spiridion, Bibliothekar des Capuzinerklosters zu B.",

seinen Rahmen zu finden (**Elixiere** 350), in dem die "Verwandlung" stattfinden sollte. Mit einer derartigen Erhebung in eine höhere Sphäre wird der "Nachtrag" mit den "Paralipomena" des **Ofterdingen,** thematisch gesehen, vergleichbar. Wenn auch Zweifel in bezug auf Tiecks "Paralipomena" ausgesprochen wurden und Bedenken über die Authentizität des "Nachtrags" zu Hoffmanns Roman geäußert wurden (**Elixiere** 585), so bilden doch beide einen geistigen "Übergang", der das Gedankengut und die Symbolik der vorhergehenden Haupteile wieder aufnimmt und sinngemäß vollendet.

Auf Grund dieser Erkenntnis bildet der "Nachtrag des Bruders Spiridion" gleichsam die inhaltliche Fortsetzung zu

den unvollendeten "Nachgelassene[n] Papiere[n] des Bruders Medardus", der laut Feldges und Stadler:

> Mit [seiner] religiösen Läuterung unter dem Geständnis seiner Taten . . . Ruhe [findet] . . . , denn mit der Beichte läuft gleichzeitig ein Prozeß im Sinne einer Selbstanalyse ab. Medardus 'erschreibt' sich seine Identität . . . , die ihm allerdings nicht erlaubt, den . . . erwähnten roten Faden . . . zu zerreißen. (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung** 216)

Das abschließende Eingeständnis des "Bibliothekars des Capuzinerklosters zu B." vollzieht eine Integration (**B.d.E.** 65), wenn er aus subjektiver Perspektive erzählt, was nicht mehr nachweisbar zu sein scheint. Seine Worte lauten:

> So habe ich den Blättern, die des Bruders Medardi Leben enthalten sollen, die ich aber nicht gelesen, die Umstände seines Todes sehr genau und nicht ohne Mühe ad majorem dei glorium hinzugefügt. Friede und Ruhe dem entschlafenen Bruder Medardus, der Herr des Himmels . . . nehme ihn auf in den Chor heiliger Männer, da er sehr fromm gestorben. (**Elixiere** 352)

Wenn auch die obigen Zeilen vielleicht mehr dem Wunsch des wohlmeinenden Paters als dem wirklichen Sachverhalt entsprechen, so bedient sich dieser Erzähler im "Innern" des "Nachtrags", wie vorher Novalis in den "Paralipomena" (**N.S.** 1: 335), ebenfalls eines Blumensymbols, um die Erlösung des Mönchs sinnbildlich anzudeuten (**Elixiere** 351), denn die Rose war ja die dem heiligen Medardus geweihte Blume und das "Symbol der Heiligkeit" (**Elixiere** 593), der "Liebe" und des "Todes" (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 75). Daher werden im erzählenden "Nachtrag" (350) auch Anzeichen der Gnade erkennbar, als sich Spiridion an das "Requiem" erinnert (351), das für den verstorbenen "Bruder" gefeiert wurde, bei dem "sich ein sehr starker Rosenduft"

"verbreitete" (351), wenn an das "schöne" Bild der "heiligen Rosalia" (351) nun ein "Strauß der schönsten . . . Rosen befestigt war" (**Elixiere** 352).

Kurz vor dem Ende des Zweite[n] Teil[s] der **Faustdichtung** befindet sich das Lied der "Rosen streuend[en]" Engel (**Goethes Werke.** 3: 2.352), dessen Inhalt lautet:

> Rosen, ihr blendenden,
> Balsam versendenden!
> . . .
> Zweiglein beflügelte,
> Knospen entsiegelte,
> Eilet zu blühn.
>
> Frühling entsprieße,
> Purpur und Grün!
> Tragt Paradiese
> Dem Ruhenden hin. (2.11699-11709)

In dem "unvollendeten Epos von Clemens Brentano" **Die Romanzen vom Rosenkranz**, wurden "rote", "weiße" und "gelbe" Rosen zu einem "Kranz" geflochten (364):

> . . .
>
> . . . sie nimmt die rote Rose,
> Fügt zu ihr der weißen Glanz,
> Weiter eine gelbe Rose,
> Und so fort den ganzen Kranz.
>
> Bei den roten spricht sie immer:
> 'Rosarose, bitt für mich!'
> Bei der weißen Rosen Schimmer:
> 'Rosablank geleitet dich!'
>
> Aber bei der gelben Rose
> Muß sie an Biondetten denken,
> Und dann traurig zu der Rose
> Ihre Blicke niedersenken.
> (20, 88-100)

In Goethes und Brentanos Dichtungen sowie im Werk von E.T.A. Hoffmann deuten "Rosen" als Symbol göttlicher Gnade auf das Jenseits der christlichen Religion, um wie in einer

"Heiligenlegende" "das Bild zur Ikone" zu verwandeln und Medardus wie Faust zuvor in eine höhere Sphäre zu "erheben" (**Goethes Werke** 3: 2.11825). Außer der "Vollendung" der "Heiligenlegende" sollte jedoch eine andere Funktion des "Nachtrags" nicht übersehen werden, denn vom strukturellen Standpunkt aus verstanden entspricht diese hinzugefügte "Niederschrift" dem vorangehenden "Vorwort", wodurch die "Autobiographie des Mönchs" wie auch das "Pergamentblatt des alten Malers" von einem "Rahmen" umgeben werden, in dem sich die "innere Bauform" und die "Erzählweise" des Romans entfalten.

Infolge dieser Gegebenheit kann nun der Leser von "außen" nach "innen" schauend, die mit "Zwischenbemerkungen des Herausgebers" versehene und mit "Herzblut" geschriebene "Geschichte des Medardus" als das "Mittelstück" eines langen Weges erkennen, denn laut Momberger befindet sich auch hier "eine Gestalt, die auf der Suche nach der eigenen Identität, sich von ihrem Ursprung entfernt, um auf einem langen Um- und Irrweg wieder dorthin zurückzukehren" (**Sonne und Punsch** (152). Aber der Autor erläutert, daß:

> . . . die Geschichte des Medardus einen doppelten Ursprung [habe], einmal das Kloster in B., das Anfang und Endpunkt seines Weges ist, und andererseits Italien, wo er das Pergament des alten Malers erhält, das so gleichermaßen, der Ursprung seiner Geschichte ist, denn diese wiederholt die seines Vorfahren, des Malers Francesco . . . (152)

Diese Gedanken zusammenfassend, erklärt Momberger, daß sich der Mönch gleichsam zwischen dem "Ort des Heils" (153) und dem des "Teuflischen, des Verbrechens und des Todes" befinde

(153), dementsprechend er dann "zuerst durch den Ort des Verderbens hindurch" mußte, "um zu dem des Heils zurückkehren (153). In diesem Vorgang spielt sich schon im "Nachtrag des Paters Spiridion", des "Bibliothekar(s) des Capuzinerklosters zu B." (350), das Wesen der "Ring-Schlüsse" ab (**B.d.E.** 162), das am Ende dieser Studie eine zusätzliche Betrachtung erfahren soll. Obwohl nach Segebrecht und Steinecke die "Erzählung" der obigen Geschichte nicht vom "Herausgeber" der "Niederschrift des Bruders Medardus" stammt (585), sondern das Produkt der Tätigkeit des "biederen Pater[s] Spiridion" ist (585), erfüllt doch dieser durch sein "hinzugefügtes" Schreiben ebenfalls die Funktion eines "Herausgeber[s]", der sich wie vorher der fiktive Herausgeber des "Vorwortes" genau dort einschaltet, wo eine erneute Vermittlung zwischen einer "Niederschrift" und einem "günstigen Leser" (11) von Nöten ist, um vom "äußeren Rahmen" her die "innere" Form, die "Erzählweise" und den "stofflichen Gehalt" zu beleuchten. Vom "Ort des Heils" (350) wenden sich am Ende des Romans Spiridions Blicke von der Totenbahre des Bruders Medardus am "Hochaltar" der "Klosterkirche" zu Bamberg (351) zurück zum Anfang der Dichtung, dem "Vorwort des Herausgebers" zu (11), wo zum ersten Male das "Capuzinerkloster in B." (11) als der "Ort des Heils genannt wurde. Diesem steht die Stadt "Rom" als "Ursprung" der Geschichte, aber auch als Sinnbild des "Übels", antithetisch gegenüber. Daher scheint auch der nicht zu übersehende Eingriff des "Herausgebers des Vorwort[es]" (11) von Bedeutung zu sein, in welchem er sich direkt an den

Leser wendet, um diesem "nicht ohne Furcht . . . nun das aus jenen Papieren geformte Buch in die Hände" zu geben (12).

Wenn nun das, aus "jenen Papieren geformte Buch" die "Autobiographie des Mönchs Medardus" darstellt (**Elixiere** 575), so darf nicht übersehen werden, daß dieses Manuskript des "seligen Capuziners" (276) in "altes vergelbtes Pergament eingeschlagen" war (276), welches in beigefügter "poetische[r] Verkleidung" (**B.d.E.** 185) nicht nur die Vergangenheit umhüllte, sondern ebenfalls einem "Erfüllungserlebnis" Vorbau leistet (185), denn es bedeutet gleichzeitig auch, als Zeuge des Schicksals eine Unentrinnbarkeit, in deren Bereich sich die Lebensgeschichten früherer Generationen ständig "wiederholen", um im Phänomens der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" auch das Geschick des Mönchs "Medardus" im voraus zu bestimmen und zu besiegeln. Auf diese Weise umgeben der abschließende "Nachtrag des Bruders Spiridion" und das einführende "Vorwort" den "Handlungskern", die "Autobiographie des Mönchs" (**Elixiere** 575). Daher "sieht . . . [der Dichter] sich gezwungen, das Spiel der Texte am Schluß zu reduzieren" (**Sonne und Punsch** 246), um die "Totalität und Geschlossenheit des Werkes zu retten" (246). Manfred Momberger weist auf eine Erklärung von Horst Meixner, der ebenfalls bestrebt ist, einen Zusammenhang der einzelnen Teile des "äußeren" und "inneren Aufbaus" des fragmentarisch erscheinenden Romans zu beweisen:

> Die Rückkehr des Medardus ins Kloster, Tod und Verklärung der Aurelie, der 'Nachtrag des Pater Spiridion', der vom frommen Sterben des Medardus berichtet, . . . diese Einzelzüge biegen den Roman zum Anfang zurück, indem sie den Kreis des Irdischen schließen und den Ausblick auf Erlösung und die Vereinigung des Getrennten öffnen.

(**Romantischer Figuralismus** 163)

Angesichts dieser Erkenntnis wird auch im Roman **Die Elixiere des Teufels** ein "Ring" geschlossen (**B.d.E.** 162), der "spiralig" auf den Anfang der Dichtung "zurückführen" wird (**B.d.E.** 162), um die "stoffliche" Substanz zu umgeben, deren Bedeutung im vierten Kapitel erörtert werden soll.

2) Die Erzählung **Ligeia**.

Wie in den Werken von Novalis und E.T.A. Hoffmann Möglichkeiten zur Annahme von "offene[n]" oder "geschlossenen" "abschließende[n] Zukunftsweisungen" wahrgenommen wurden (**B.d.E.** 153), so lassen sie sich auch in der oben genannten Dichtung feststellen. Obwohl Heller erklärt, daß "the narrative seems to break off at the crucial moment", und "Ligeia does not end with its last word" (**The Delights of Terror** 118), wird in dieser Erzählung die letztere Form eines Erzählabschlusses zutreffend sein, die in "abchließende[m] Charakter" die "Konflikte der Vergangenheit" (**B.d.E.** 153) bereits in der Gegenwart der erzählten Handlung "lösen" wird, wenn auch weniger auf "sinnvolle" als auf eine "endgültige" und entsetzliche Weise (153).

Betrachtet man nun erneut die letzten Zeilen der Dichtung: "'Here then, at least,' I shrieked aloud, 'can I never--can I never be mistaken--these are the full, and the black, and the wild eyes--of my lost love--of the lady--of the LADY LIGEIA'" (**Annotated Tales** 59), dann handelt es sich hier kaum noch um eine "abschließende Zukunftsanweisung" (**B.d.E.** 153) oder um deren "Fehlen" (153), sondern um den endgültigen

Abschluß der Dichtung selbst, denn der "Erzähler" spricht von einer vollzogenen "Wiederkehr" der verstorbenen Geliebten, die seine Sehnsucht mit "ihrem Namen" zurückgerufen hat (**Annotated Tales** 55), um seinen Wunsch zu erfüllen und das Werk zu vollenden. Die schon "upon the earth" wiedergefundene (55) glorifizierte geliebte Frau, wird durch das Wort "Lady", das nun ebenfalls wie bei Rowena mit einem großen Buchstaben beginnt, erhöht, als habe die Kraft ihres Willens sie veredelt oder ihr das Ansehen einer Göttin verliehen, die schon in dem Gedicht Al Aaraaf in der Gestalt der "Ligeia" verherrlicht wurde. In der Erzählung Poes besitzten die Elemente des "äußeren Aufbaus", der "inneren" Form und der "Erzählweise" eine noch wesentlich ausgeprägtere Fähigkeit, in dem "Aufnehmenden" eine besondere "[Ein]stimmung" (Schrecken) hervorzurufen, wobei gerade die "Diskrepanz zwischen "Einsicht und . . . Unwissenheit der betroffenen Person" (**B.d.E.** 182) die "Anteilnahme" des Lesers "entzündet" (182), um ihn auf die Bedeutung des obigen Geschehens aufmerksam zu machen. In dem "inhaltschweren", äußerlich durchgehenden, aber thematisch in zwei Teile getrennten "Hauptteil" der Geschichte sind es gerade die Bestandteile der "inneren Bauform" und der "Erzählweise", die das Geschehen im Erzählvorgang des Werkes enthüllen. Allein schon der "Titel", der den Namen der Heldin trägt und das Joseph Glanvill zugeschriebene "Motto" bringen eine "Vorbestimmung" zum Ausdruck, die auch im Sinne Kaysers das "Argument", die Macht des "Willens", nicht nur "bekundet", sondern durch die ganze Erzählung hindurch auf betonte Weise

darlegt, widerruft und am Ende des Werkes erneut im Vordergrund in Erscheinung treten läßt. Heller scheint ähnlicher Meinung zu sein, als er erläutert "To read most of the critical pieces on Ligeia is to go around and around, from one pole to the other on a kind of circle of interpretations, none of which seems to reveal the secret that will allow the tale to end satisfactorily" (**The Delights of Terror** 124)

In der "Wiederkehr" der Geliebten am Ende der Dichtung, findet die im "Geleitwort" enthaltene "Vorbestimmung" die Verwirklichung einer Liebe, die den "Tod besiegt" hat (**Edgar Poe: Sa Vie - son Oeuvre Étude Analytique** 2: 289), denn das ist der "Wille": "c'est-à-dire un amour, tel qu'elle puisse vaincre la mort et lui revenir. Tel est le désir inconscient central qui fut le promoteur du conte de **Ligeia**" (289). In der Schilderung des "Erzählweges" wurde die Macht des Willens offenbar, ohne die das Ereignis der "Wiederkehr" Ligeias niemals "hätte erreicht werden können" (**B.d.E.** 162). Mit dem Symbol der schicksalhaften "Spirale" (**Tod und Transzendenz** 204) hat sich letzlich im Sinne von Volkmer-Burwitz ein "Ring-Schluß" vollzogen, dessen Bedeutung im vierten Kapitel wiederholt zur Sprache kommen wird.

Der Roman **Aurélia**.

Wie schon im Rahmen der "äußeren Bauform" erläutert wurde, lassen sich auch in Nervals Dichtung Anzeichen einer "unvollendeten Arbeit" und eines "double fin" wahrnehmen (**Nerval: Masques et Visage** 96). Jean Guillaume erwähnt in seiner Ausführung ebenfalls eine "Niederschrift", den Brief,

den Nerval noch am letzten Abend seines Lebens an seine Tante geschrieben hatte (**Masques et visage** 20) und dessen Zeilen bereits die Zukunft entdecken, denn die Worte: "Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche" (20), deuten ein Unglück an, das sich in der "Nacht" ereignen soll. Guillaume beschreibt die Person des Dichters und dessen "Ende" in diesen Zeilen:

> 'Nerval est un homme qui se prépare très lentement, comme une pyramide, mais dont tout se trouve dans le faîte - dans la fin - c'est-à-dire dans les trois ou quatre dernières années de sa vie. Si vous le possédez à ce moment-là, je pense que vous possédez l'ensemble du personnage.' (**Masques et visage** 11)

Wenn man bedenkt, daß in dem Roman Aurélia wie auch in Hoffmans Werk, gleichsam eine "Lebensbeichte" geschrieben wurde, um die "Ganzheit der Person" vom Anbeginn bis zu deren Ende darzustellen, dann kommt es tatsächlich zu einem "doppelten Schluß", allerdings weniger im herkömmlichen Sinne, als vielmehr in bezug auf Gérard de Nerval selbst und sein literarisches Vermächtnis, den Roman **Aurélia**. Der Todestag des Poeten und die Vollendung seines Werkes ereignen sich gleichzeitig in einem einzigartigen Geschehen, das am 26. Januar des Jahres 1855 stattgefunden hatte.

Elise Le Quire weist in ihrem Artikel "Le Paradis Artificiel du Voyage en Orient" (118), auf jene "paroles fatales", die in der Dichtung **Voyage en Orient** ausgesprochen wurden, die ebenfalls einen doppelten Abschluß kennenzeichnen, nämlich das Ende einer "Gemeinschaft" und den Schluß eines Buches, als "le cheikh" verkündet "la plume est brisée, l'encre est sèche, le livre est fermé!" (**Oeuvres Complètes** 2:

594). Im Gedanken an die letzten Zeilen des Romans **Aurélia** erläutern Albert Béguin und Jean Richer in ihrer Anmerkung:

> Il suffit de relire la brève conclusion qui suit les Mémorables et de constater qu'elle répond mot pour mot aux premières lignes de l'oeuvre, pour se persuader que la courbe est achevée et que Gérard estimait être parvenu au terme de son effort. (**Oeuvres** 1: 1272)

Wenn auch diese Zeilen im "stofflichen Gehalt" mit der "Auswechslung weniger [Worte] in der gleichlautenden Anfangs- und Schlußszene" (**B.d.E.** 162) erneute Aufmerksamkeit erregen werden, so läßt doch die wiederholte "Rede" des Helden erkennen (**Figures** 146), daß am Ende der Geschichte die "[Rück]-Biegung" vollendet wurde, um auch hier "spiral"[-artig]", in eine "neue Ebene aus[zu]münden" (**B.d.E.** 162), die einer transzendenten Sphäre angehören wird. Das oben zitierte abschließende Geständnis des Helden bekundet, daß der Dichter sein menschliches Leben und sein Werk beschlossen hat, nachdem er das "Ziel" seines "gesamten Erzählwegs" "erreicht" hatte (162), um im Rahmen der "äußeren" und "inneren Bauform" sowie der "Erzählweise" zum "Ursprung" zurückzukehren. Auch in **Aurélia** erscheint am Ende erneut das Symbol einer Blume, um wie vorher das "Vergißmeinnicht" im Ofterdingen und die "Rose" in Hoffmanns Werk an ein "Gedenken" zu mahnen (**Oeuvres** 1: 410), denn das als Echo nachklingende Wort "Myosotis" bezeichnet: "[griech. . . . Vergißmeinnicht" (**Brockhaus Enzyklopädie** 13: 137). Die in einer "fremden Sprache" enthaltene "Antwort": "Ne m'oubliez pas!" (**Oeuvres** 1: 410) entspricht einer "abschließenden Vorausdeutung", die dem "Erzählungsabschluß" eine in die Zukunft weisende Eigenschaft

verleiht (**B.d.E.** 153).

Auf Grund dieser Erkenntnis bleibt auch in dem Roman Nervals in Wirklichkeit nichts "offen", denn alles strebt in eine Richtung, welche die Aussage des "pauvre malade" zu weisen scheint (**Oeuvres** 1: 413), wenn er sein eigenes Geschick erzählend, offenbart: "C'est que je suis mort, dit-il; j'ai été enterré dans tel cimetière, à telle place . . . En purgatoire, j'accomplis mon expition" (413), um in "abschließende[r] Vorausdeutung" zu sagen (**B.d.E.** 153), was sich bei seinem "Bruder" wiederholen wird, wenn er am Ende seines Lebens spricht: "Les soins que j'avais reçus m'avaient déjà rendu à l'affection de ma famille et de mes amis, et je pouvais juger plus sainement le monde d'illusion où j'avais quelque temps vécu" (414)", um vom Ende seines Weges zum Anfang zurückzukehren und das Geschehen im Erzählvorgang der Geschichte zu beschließen. Die Möglichkeit eines "Ring-Schlusses" (**B.d.E.** 162) wird auch im Hinblick auf die Dichtung **Aurélia** mit dem "stofflichen Gehalt" erneut aufgegriffen werden, während die im dritten Kapitel erörterten strukturellen und narratologischen Bestandteile, im fünften Kapitel vergleichend zusammengefaßt werden sollen.

KAPITEL IV

DER STOFFLICHE GEHALT

Wenn, wie im zweiten und dritten Kapitel der Abhandlung dargelegt, die "äußere" und "innere Bauform" sowie die "Erzählweise" der Werke von Novalis, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval wesentliche Aufschlüsse in bezug auf ihre Themen gegeben haben, so wird im vierten Kapitel im "stofflichen Gehalt" das eigentliche "Kernmotiv" der Dichtungen offenbar. In diesem Zusammenhang empfiehlt sich eine Rückwendung auf den im ersten Kapitel im Teil "C" erläuterten thematischen Gehalt der vorliegenden Dichtungen (siehe S. 18-45), dessen Bedeutung aus der nachfolgenden Betrachtung hervorgehen soll.

Im Rahmen der einzelnen Werke ersteht das Motiv der "Glorifizierung der geliebten Frau", deren Bild und Wesen laut Frenzel (**Stoff-, Motiv und Symbolforschung** 50) in Übereinstimmung mit dem Gedankengut der Romantik immer als "Ideal" in Erscheinung treten wird. Wenn auch auf Grund der Lebenserfahrung der obigen Dichter die Gestalt der Geliebten unterschiedlich dargestellt wurde, so stimmen doch alle Ausführungen in den bedeutensten Aspekten überein. Nach Jacques Bousquet erscheint in den traumhaften Visionen der Helden eine dem Jenseits des Todes und dem Bereich des Traumes angehörende glorifizierte Frau (**Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique** 161). Daher könne auch die Liebe selbst nur "platonisch-mystischer" Natur sein, wobei "Le cas

le plus simple d'amour mystique [serait] celui où la bien-aimée est morte" (161). In diesem Zusammenhang sollte ebenfalls an die von Schubert erläuterte "tiefere Naturwissenschaft" erinnert werden (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 269) sowie an die philosophischen Erkenntnisse von Sören Kierkegaard und Martin Heidegger. Angaben über die "psychoanalytische Erforschung" des Traumes, die auf die Theorien von Sigmund Freud und Carl G. Jung zurückführbar sind, werden ebenfalls zur Deutung des "stofflichen Gehalts" beitragen. Diesen Gedanken folgend scheinen auch die von Eva Volkmer-Burwitz geschilderten Motive vom "Liebestod" und von der "Wiedervereinigung im Jenseits" beachtenswert (**Tod und Transzendenz in der deutschen, englischen und amerikanischen Lyrik der Romantik und Spätromantik** 213), behalten doch diese, auch im Hinblick auf die obigen Dichtungen, weiterhin ihre Gültigkeit. Die Autorin beschreibt die "Lebensphilosophie" des Novalis, die mit Abwandlungen ebenso auf die Denkungsweise der übrigen Poeten zuzutreffen scheint. Sie erklärt:

> In [der] religiösen Lebensphilosophie nimmt der Tod eine, ja 'die' zentrale Position des Entgrenzens und Verbindens aller kosmischen Kräfte ein; wie die Liebe selbst ist er synthetisieserende Kraft, die Individualität und Totalität verbindet. (205)

Dieser "Entgrenzung" entspricht das "Bestreben zur Erlangung eines idealen transzendentalen Zustandes", der nur durch "Liebe" erreichbar sei (205).

In der nachfolgenden Studie werden die im zweiten und dritten Kapitel erörterten Motive sinngemäß ausgelegt werden

aus deren Verständnis sich eine Verschmelzung der "äußeren und "inneren Bauform" sowie der "Erzählweise" mit dem "stofflichen Gehalt" im Inhalt der einzelnen Werke ergeben soll.

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen.**

Der Traum von der geliebten glorifizierten Frau

Wie am Ende der "Katastrophenvorausdeutung" (**B.d.E.** 177) im vorigen Kapitel angekündigt wurde, soll nun das Thema des Traumes vom Tode der Heldin und dessen Folge wieder aufgenommen werden. Sich auf Eckhard Heftrich berufend, spricht Uerlings von "Stufen [eines] Weges" (**Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis** 412), die der Held im Sinne der "platonischen Lehre" als "Aufstieg der Seele" zu bewältigen habe (412). Diese führe die reale "Welt" gleichsam zurück zu ihrem "Ursprung", wodurch die "Kunst" zu einer erneuten "Schöpfung" werde, als deren symbolischer Vertreter der "Dichter" berufen sei (412). Aus dieser Auffassung gehe das Phänomen des **Orpheus**-Epos hervor, dessen Bewandtnis in Verbindung mit Heinrichs Traum vom Ertrinken Mathildes nur andeutungsweise erwähnt wurde. Der Autor erläutert diese Gegebenheit, indem er eine "Gleichsetzung der Poesie mit der orphisch-mystischen Welt erstrebt, deren Wesen in "zahlreiche[n] Motiven des Romans" wahrnehmbar werde (412). Wenn Uerlings in diesem Zusammenhang von der Funktion der "Initiations-Mythen" spricht (412), die im zweiten und dritten Kapitel der Abhandlung unter den Aspekten der "Bauform" und der "Erzählweise" erwähnt wurden, dann denkt Striedter an die "Erzählungen" des Fremden, die ein "unaussprechliches

Verlangen" im Helden ausgelöst haben (**N.S.** 1: 195) und an das "Träumen im [ersten] "potenzierte[n] Traum" (**Die Fragmente des Novalis als 'Präfiguration' seiner Dichtung** 223), in dem Heinrich die blaue Blume erblickte (**N.S.** 1: 197), "aus der sich ihm jenes Mädchengesicht entgegenneigt, das er später als das Gesicht Mathildens wiedererkennen wird" (**Die Fragmente des Novalis** 224). Durch diese Erscheinung wurde der Jüngling bereits von der "äußeren" Begebenheit, innerlich "eingestimmt", um das Antlitz der Heldin mit dem "Traumgesicht" zu vereinen und in dem "Augsburger Mädchen", das "Abbild" eines "Höheren, Unvergänglichen" in seine Seele aufzunehmen (224). Striedter betont, daß auch diese Vision "unmittelbar von einem neuen Traum gefolgt" werde (225), der ebenfalls mit dem "Bilde Mathildens" beginne (225). Gemeint ist auch hier, die bereits erwähnte "Katastrophenvorausdeutung", in deren Ausdrucksweise Otto Walzel eine Hinwendung zum bevorstehenden Geschehen zu erkennen glaubt, die vom ersten Traume Heinrichs über den Traum des Vaters im Traume von Mathildes Untergang gesteigert werde:

> 'Mathilde saß und ruderte . . . Seine Brust war beklommen. . . . Ihr himmlisches Gesicht spiegelte sich in den Wellen. Auf einmal fing der Kahn an sich umzudrehen. Er rief ihr ängstlich zu . . . ' Etwas Atemloses kommt durch solchen Satzrhythmus in den Bericht. Wirklich steigert sich dieser Traum nicht bloß gleich den ersten zu sehnsuchtsvollen Ausklängen, sondern er führt durch Todesstimmungen hinauf in höhere Welten. ("Die Formkunst von Hardenbergs **Heinrich von Ofterdingen**": **Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs** 67-68)

Eine die traumhafte Vision durchziehende Todesstimmung"

wurde bereits in der Schilderung des "Wirbels", der die Heldin "hinunter" zog, wahrnehmbar, um unmißverständlich ein Geschick zu bekunden, das schon im Symbol des sich drehenden Wassers preisgegeben wurde. Volkmer-Burwitz erklärt zu diesem Thema:

> Wie bei fast allen Motiv-Bereichen der Liebes- und Todes-Thematik, stehen auch hier die Metaphern des Kreises und der Spirale im Mittelpunkt der lyrischen Bilder. Sie illustrieren das Streben nach dem Ideal der ewigen, unauflöslichen Zweierbeziehung, die in der Einheit von Körper und Geist eine völlige Durchdringung der Liebenden ermöglicht. (**Tod und Transzendenz** 213)

Bernhard E. Hauer verbindet das "Motiv des Ertrinkens" mit dem Sinnbild von einem "Gewässer", worin "Lech, Styx und Dantes Lethe zusammenzufließen scheinen" ("Die Todesthematik in **Wilhelm Meisters Lehrjahre** und **Heinrich von Ofterdingen**": **Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte** 79: 199), wodurch im Gedanken an die Unterwelt der griechischen Mythologie nach Strack, das "tradierte Orpheus-Geschehen präfiguriert" werde (**Im Schatten der Neugier: Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrichs von Hardenberg** 275). Novalis habe infolge seines "persönliche[n] Schicksal[s]" (275) "nach einer tieferen Lösung seiner beiden Grundfragen der Liebe und des Todes" gesucht (278). Das "Atlantis-Märchen" enthalte die "Antwort auf das "Orpheus-'und' auf das Christusgeschehen" (278). Es sei die "Potenzierung und Aufhebung des frühen 'Epos'" (278), in dem ein Sänger ein "zauberhaftes Lied" im "Schattenreiche" sang, um seine "frühverstorbene Gattin wieder in die lichte Erdenwelt" zurückzurufen (**Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik** 411). In diesem

Zusammenhang, weist Strack auf ein Spiegelbild des orphischen Sängers, das in der fünften "Hymne" der **Hymnen an die Nacht** (**Im Schatten der Neugier** 275), die ganze Hoffnungslosigkeit eines Helden zum Ausdruck bringt:

> Mit kühnem Geist und hoher Sinnenglut
> Verschönte sich der Mensch die grause Larve -
> Ein blasser Jüngling löscht das Licht u[nd] ruht -
> Sanft ist das Ende, wie ein Wehn der Harfe -
> Errinnrung schmilzt in kühler Schattenflut
> Die Dichtung sangs dem traurigen Bedarfe
> Doch unenträthselt blieb die ewge Nacht
> Das ernste Zeichen einer fernen Macht.
> (**N.S.** 1: 5.435-440)

Die potentielle "Aufhebung" einer "fernen Macht" ergibt sich aus der nachfolgenden Prophetie:

> In der Armut
> Wunderbarer Hütte -
> Ein Sohn der ersten Jungfrau u[nd]
> Mutter -
> Geheimnißvoller Umarmung
> Unendliche Frucht.
> Des Morgenlands
> Ahndende, blüthenreiche
> Weisheit
> Erkannte zuerst
> Der neuen Zeit Beginn.
> (5.500-509)

Im Zeichen "Ein[es] Sohn[es] der ersten Jungfrau" wird auf Christi Menschwerdung gedeutet, in deren Verwirklichung das Phänomen des "Liebestodes" den ihm eigenen Schrecken verliere (**Im Schatten der Neugier** 275). Nach Strack "tritt" im **Ofterdingen**:

> . . . die neue Eurydike hervor und stellt sich 'hinter den Sänger' . . . Sie ist aber nicht allein: sie trägt ein 'wunderschönes Kind auf dem Arme' . . . Eurydike kehrt wieder - nicht als Geliebte, oder nicht nur als Geliebte, sondern als Mutter - im Verband mit der heiligen Familie. Dies ist Hardenbergs christliche Überformung des antiken Mythos. (280)

Während im Traum Heinrichs Mathilde "ihn in ihre Arme

[schloß]" (**N.S.** 1: 278), als "er . . . sich "um[sah]" (278), wie es **The myth of Orpheus** geschildert hatte (**Standard Dictionary of Folklore: Mythology and Legend** 833), wurde auch in der Katastrophenvoraussage eine transzendente Welt angedeutet (**N.S.** 1: 279), aus der Mathilde wiederkehrt, um zuerst "durch [des] Kindleins schöne Gestalt" umfangen (321), dann als "das Mädchen", das Heinrich "trösten" soll, zu erscheinen (321). Im Traum des Helden wird Mathilde im "Verband" mit der "himmlischen Mutter" sichtbar (**N.S.** 1: 288), durch deren Hilfe sie wie die Prinzessin im "Atlantis-Märchen" zur "Mittlerin" wird. In den Worten Heinrichs: "Du bist die Heilige, die meine Wünsche zu Gott bringt", bekundet sich das "Mittlertum" der Geliebten, aber auch die Funktion der Dichtung selbst:

> Dieser Konzeption liegt Hardenbergs Mittlerreligion zugrunde, der 'alles Organ der Gottheit, Mittler seyn' . . . kann. Als solche Mittler fungieren im Roman Mathilde, . . . der Dichter und die Dichtung. Der durch die Mittler gegebene Bezug . . . kann . . . eine direkte Offenbarung sein: 'In ihm . . . offenbart sich . . . das . . . Schaffen der Persönlichkeit' . . . und . . . die unmittelbar wirkende Gottheit unter den Menschen und das wunderbare Widerlicht der höheren Welt . . . die Fabel' . . . (**Friedrich von Hardenberg** 417).

Wenn Mathilde von Heinrich als "Heilige" und von Uerlings als "Mittlerin" bezeichnet wird, so erkennt der Held in ihrem "wunderbare[n] Bild" ein "Ideal" (**N.S.** 1: 289), dessen "irdische Gestalt" das "Wesen einer geliebten glorifizierten Frau" darstellt.

Als Folge des Traumes vom Tode der Geliebten vereinen sich noch vor dem Ende des ersten Teils der Dichtung zwei Sphären miteinander, aus deren "höhere[r] Welt" (**Friedrich von**

Hardenberg 417) Heinrich die Gabe der "Weißagung" (**N.S.** 1: 289) empfangen habe die aus seinen Worten spricht:

> Alles ist ja dein, was ich habe; deine Liebe wird mich in Heiligthümer des Lebens, in das Allerheiligste des Gemüths führen; du wirst mich zu den höchsten Anschauungen begeistern. Wer weiß, ob unsre Liebe nicht dereinst noch zu Flammenfittischen wird, die uns . . . in unsre himmlische Heimath tragen, ehe . . . der Tod uns erreich[t]. (**N.S.** 1: 289)

"Weißagung" und "Dichtung" als sinngemäße Einheit verstanden, erinnern an die im "Vorwort" enthaltenen Gedichte, in denen bereits ein "engelhafte[s] Urbild" als "geheime Macht des Gesanges" den "allerhöchsten Sinn des Jünglings erweckte". Diesen empfindet nun auch Klingsohr, als er seine prophetische Mahnung ausspricht: "Meine Kinder, . . . seyd einander treu bis in den Tod! Liebe und Treue werden euer Leben zur ewigen Poesie machen" (284). In diesem Zusammenhang weist Uerlings auf den Traum von der blauen Blume, die, "als Sinnbild 'unendlicher' Anziehung verstanden" (**Friedrich von Hardenberg** 414), von Traude-Marie Nischik als "Visionsblume" bezeichnet wird ("Himmlisches Leben im blauen Gewande . . . ": **Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft** 4: 168). Als "'ein eben aufgeblühtes Vergißmeinnicht', gebunden an einen 'Zypressenzweig'", einen "Todesbaum" (168), mahne "diese Blume" an "liebendes Gedenke[n]", dessen "'Zwischenreich' von Leben und Tod" Zyane angehöre, die den Namen der "blauen Kornblume" trage (168). Die Autorin verbindet die "Katastrophenvorausdeutung" mit dem Symbol der blauen Blume, indem sie erläutert: "Das Erlösungswort offenbart ihm - die 'blaue Blume'. Bei der prophetischen Spiegelung . . . der

Blumenvision im Todestraum sagt Mathilde dem Geliebten 'ein wunderbares geheimes Wort in den Mund, was sein ganzes Wesen durchklang'" (172). Obwohl das "rettende Himmelswort" nicht "enträtselt" wurde (172), sondern statt dessen der Pilger ("Er") in den "Paralipomena" die blaue Blume "pfückt" (**N.S.** 1: 348), muß "Edda die eigentliche blaue Blume" (348) oder " <[Mathilde> {Edda oder Mathilde}" (348) "ihn opfern" (348). "Er wird ein Mensch" (348) und gibt der "Vermählung der Jahreszeiten" ihren eigentlichen Sinn. In Übereinstimmung mit der Philosophie des Novalis heißt es in der letztlichen Bestimmung seiner "Dichtung":

> Also die Königinn; freudig umschlang sie der schöne Geliebte; . . .
> 'Ausgesprochen hast du wahrlich ein himmlisches Wort,
> Was schon längst auf den Lippen der tiefer fühlenden schwebte
> Aber den deinigen erst rein und gedeyhlich entklang.
> Führe man schnell den Wagen herbey, wir holen sie selber
> Erstlich die Zeiten des Jahrs, dann auch des Menschengeschlechts. (**N.S.** 1: 355)

Die "Vermählung der Jahreszeiten" versinnbildlicht den sich ewig wiederholenden Kreislauf des irdischen Lebens und ebenfalls die Unendlichkeit selbst, in der die Liebenden für immer vereint sein werden, denn die Zeiten des Jahres eilen im Sinne Tiecks (**Novalis: Monolog, Die Lehrlinge zu Sais, Die Christenheit oder Europa, Hymnen an die Nacht, Geistige Lieder, Heinrich von Ofterdingen** 121) "zur Jugend. zum Alter Zur Vergangenheit Zur Zukunft" (**N.S.** 1: 355), um den Traum von der geliebten glorifizierten Frau, zu vollenden.

a) Die Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung

Wie schon im ersten Kapitel erklärt wurde, haben Poeten

durch alle Epochen der Literatur, aus Traum-Bildern Erkenntnisse über die "menschliche Existenz" gewonnen, deren Bedeutung auch im Zeitalter der Romantik noch ihre Gültigkeit behalten hat. In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** offenbart sich das dieser Dichtung zu Grunde liegende Motiv der Vision eines noch unbekannten und dann benannten geliebten Wesens, dessen Tod in der "Katastrophenvorausdeutung" prophezeit wurde (**B.d.E.** 177). Dieser "[Motiv]komplex" (182) war schon im Altertum im Epos von **Gilgamesch** vorgebildet worden, in dem einem "Gesell" (1.15.f.), dessen Namen "Engidu" war, eine visionäre Todes-Voraussage zuteilwurde, die Gilgamesch deutet:

> '. . . Mein Freund sah einen Traum, der Ungutes weissagt.' . . .
> Engidu liegt auf dem Lager des Todes. (7.5-13)

Ein ähnliches Geschehen wird auch in Klingsohrs "Mährchen" im Bild eines "jugendlichen Leichnams", der auf einer "Baare" ruht, wahrgenommen (**N.S.** 1: 299). Das **Orpheus**-Motiv entwerfend, geht Engidu wie Heinrich nach ihm, lebend in die Welt der Toten ein:

> Nach der 12. Tafel stirbt Engidu nicht wie ein anderer Mensch, sondern wird infolge der Verletzung der Tabus der Unterwelt in dieser festgehalten, nachdem er noch lebend in sie hinabgestiegen war. (Tafel 12)

Im Werk des Novalis werden laut Müller "Welten" vereint, die von der "materiellen Welt" (**Novalis - Der Dichter als Mittler** 85) zu einer Traumwelt unter den "blauen Wellen" des "Stroms" reichen (**N.S.** 1: 278-279), um dann allerdings bis "hinauf" zur "geistig-göttlichen Sphäre" zu führen (85), aus der die Geliebte im Sinne Kierkegaards nur noch in des "Geistes" Form zurückzukehren vermag (**Die Wiederholung: Drei erbauliche Reden**

1843 89-90). Dieser Vorbehalt der "Wiederkehr", ist in der obigen Dichtung des Altertums ebenfalls vorgezeichnet in der Eas die einzige Möglichkeit, dem Reich des Todes zu entfliehen, nennt:

> 'Nergal, mannhafter Held, hör mich an:
> Möchtest du doch ein Loch der Erde auftun,
> damit Engidus Totengeist der Erde entfahren kann,
> Daß er kündet seinem Bruder die Ordnung der Erde!
> Nergal, der mannhafte Held gehorchte
> Und hatte kaum ein Loch der Erde aufgetan,
> Als Engidus Totengeist schon wie ein Wind aus der Erde entfuhr. (12.77-84)

Das im **Ofterdingen** enthaltene Motiv des Mittlertums der Geliebten sowie des Dichters (**Novalis - Der Dichter als Mittler** 75), der "Göttliches in sich wahrnimmt, . . . um dieses . . . zu verkünden" (101), wird im "Totengeist" Engidus personifiziert, der die "Ordnung [unter] der Erde" offenbart und in einer "Dichtung" schildert, um getreu dem Gesetz der "Wiederholung" noch in der Epoche der Romantik seinen Niederschlag zu finden. Der Ursprung des in den Dichter-Gestalten von Klingsohr und Heinrich wahrnehmbaren "Doppelgängermotivs" (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 85) kann ebenfalls auf das obige Epos zurückgeführt werden, in dem die sich ergänzende Einheit von Gilgamesch und "seinem Bruder" geschildert wird.

Obwohl auch das Motiv einer noch unbekannten Geliebten, die nach Striedter im ersten "potenzierten Traum" von der "blauen Blume" Heinrichs Sehnsucht erweckt (**Die Fragmente des Novalis** 223), im Werk des Altertums angedeutet wird (**Gilgamesch** 1.15.f.), wird dieses in der Dichtung des Mittelalters noch ausgeprägter dargestellt. Friedrich Beck

erklärt in seiner Einführung zur deutschen Wiedergabe des Werkes **La Vita Nova**, daß auch der "neunjährige" Dante durch eine Erscheinung der "Herrin seines Geistes, die von vielen Beatrice benannt wurde, welche nicht wußten, was sie benennen sollten'" (**La Vita Nova** v), zum Dichter und zu einem "Neuen Leben" inspiriert wurde. In ähnlicher Weise wird die Namensnennung im Traume von Heinrichs Vater vermieden, um im erstem Traume des Sohnes wiederholt zu werden, bis auch dieser "nach Augsburg [reist]" (276), um "Mathilde" zu begegenen. In dem Roman des Novalis stellt der "Traum im Traume" ihren Tod so deutlich dar, daß das Geschehen selbst keiner Beschreibung mehr bedarf. Gleicherweise enthüllten auch in Dantes **Sonnet** die Worte:

> Gar fröhlich schien mir Amor, der mein Herz hielt
> In seiner Hand und in den Armen hatt' er
> die Herrin mein, die schlief, in Tuch gehüllt.
> Hernach erweckt' er sie und von dem Herzen,
> Das brannte, ass sie zögernd, demutsvoll.
> D'rauf sah ich weinend ihn von dannen geh'n.
> (3.34-47),

eine Prophezeiung, deren Sinn wie in der 5. Hymne der **Hymnen an die Nacht** auf den Tod weist, in der ein:

> . . . Jüngling . . . der seit langer Zeit
> Auf unsern Gräbern steht in tiefem Sinnen -
> . . .
>
> (**N.S.** 1: 5.551-558),

die Gestalt des griechischen Todesgottes Thanatos symbolisiert, um im **Ofterdingen** in der Figur eines Helden, der "Thränen weint", wiederzukehren (**N.S.** 1: 278), als ihn die "Todesstimmung" zu überwältigen droht ("Die Formkunst von Hardenbergs **Heinrich von Ofterdingen**": **Novalis: Beiträge zu**

Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs 67-68).

Wenn auch in der Epoche der Renaissance in Francesco Petrarcas Dichtung "I' vidi in terra angelici costumi" "Bilder", "Schatten" und "Hauch" in einer Traumvision erscheinen (1-4), so deuten die Zeilen des Gedichts "Beato in sogno, e di languir contento" auf das "ewige Leben", in dessen Sphäre dieser Dichter eine "geheimnisvolle Frau Laura de Sade" wähnt, die er "aus demütiger Ferne liebt" (**Petrarca** 3) und im "traum" wiedersieht, nachdem auch er in Nachahmung des **Orpheus**-Mythos, "grund- und uferlose seen" durchschwommen hat (1.1-4), bis er "verzückt und ach! geblendet" steht (2.2.), um "allezeit", "'liebe Herrin, tod'" (3.3.) zu rufen. Obwohl schon in Dantes **Divina Commedia** und in Petrarcas **Canzoniere** das für die Romantik so bedeutende Motiv des Mittlertums der Geliebten betont im Vordergrund erschien, wird doch das Phänomen des Traumes in Petrarcas Gedicht abgewandelt, als der Held die Klage: "In solche falle liess mein Stern mich fahren" ausspricht ("Beato in sogno, e di languir contento" 4.3.), während die Worte: "bebau'ich sand und schreib' ich in den wind" (1-4) das Illusionäre der im "wind" verwehenden Vision betonen.

Nicht nur an den "täuschenden Traum", der in Homers **Ilias** dem Sohne von Atreus zugesandt wurde (2.7.), kann hier gedacht werden, sondern ebenso an Shakespeares Tragödie **Romeo and Juliet,** in der "dreamers often lie" (**The Works of Shakespeare** 2.1.53), während im Trauerspiel von Gryphius Exabolius erklärt: "Wer viel auf träume baut, wird allzuviel betrogen"

(**Leo Armenius** 3.4.284). Eine Unzuverlässigkeit traumhafter Visionen wird auch in Klingsohrs "Mährchen" offenkundig, deren trügerische Absicht keineswegs übersehen werden sollte (**N.S.** 1: 290-315). Obwohl die "Katastrophenvorausdeutung" (**B.d.E.** 175) der Bitterkeit des trügerischen Traumes entbehrt, verbringt doch auch Heinrich den Rest seines irdischen Lebens im Gedanken an die Geliebte, der auch er als Dichter seine Kunst weiht, um wie "Faust" am Ende des **Zweiten Teils** von einem "Liebend-heilige[n]" Wesen gerettet zu werden (**Goethes Werke.** 3: 2.5.11942-11943). In dieser hilft die "eine Büsserin", die sonst "Gretchen genannt", dem Helden (5.12083), sich der "Erdenbande" zu entledigen (5:12088), um gleich dem Hinterbliebenen der 6. "Hymne" der Dichtung **Hymnen an die Nacht**, die "Banden" loszubrechen (**N.S.** 1: 6.766) und wie auch dem Helden des Romans **Heinrich von Ofterdingen** am "Schluß", den "Übergang aus der wircklichen Welt" (**N.S.** 1: 342), in "die Geheime" zu finden, um im "Erwachen" aus dem "letzte[n] Traum" (342) sich an die "Gottes Mutter" (324) zu wenden, zu der schon der "Doctor Marianus" betete:

> Jungfrau, Mutter, Königin,
> Göttin, bleibe gnädig! (**Goethes Werke.** 3: 5.12102-1203)

Am Ende der **Faustdichtung** wird auf die Bitte der "Gretchen genannt[en]" Büsserin, der:

> . . . früh Geliebte,
> Nicht mehr Getrübte,
> . . .
> (3: 2.5.12073-12074),

zu "höhern Sphären" (5.12094) "hinan[gezogen]" (5.12111), um "zurück[zukommen]" (5.12075), wodurch auch diese Geliebte zur

Mittlerin wird. In dem Werk des Novalis werden Heinrich und Mathilde, deren "Bild" das "ewige Urbild", einen "Theil der unbekannten heiligen Welt" darstellt (**N.S.** 1: 289), ebenso von einer "höheren Welt", der "himmlische[n] Heimat", angezogen (289), in die beide von ihrer "Liebe" "dereinst noch" "[ge]tragen" werden (289).

In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** bestimmen Träume von der ersten Vision der blauen Blume (**N.S.** 1: 197), über den Traum des Vaters, in dem dieser Heinrichs "Mutter" erblickt (202), bis zum Buche des Einsiedlers, in dem das Bild eines "lieblichen Mädchen[s]" sichtbar wird (265), den Lebensweg des Helden, der von seiner "Geburtsstadt" ausgehend (204), bis zum Traum vom Tode "Mathildens himmlische[m] Gesicht" nachfolgt, um in der "Vermählung der Jahreszeiten" (341) am "Schluß" der "Paralipomena" wie Goethes Faust in "das Überirdische" einzugehen (342). Die im Zusammenhang mit der Geistesgeschichte der Literatur wahrgenommenen Motive, vom Traume einer noch unbekannten Geliebten, von der Nennung eines Namens, von der Idee des Doppelgängertums sowie der Voraussage des Todes und dem mit ihr verbundenen **Orpheus**-Motiv sowie der geistigen "Wiederkehr" wurden dieselben bereits seit dem frühesten Anbeginn nachweisbarer Niederschriften entworfen, um im Verlauf der Epochen der Literatur auf verschiedenartige Weise "wiederholt" zu werden und im Zeitalter der Romantik im Roman **Heinrich von Ofterdingen** ihren Höhepunkt zu finden. Die mit dem Traum vom Tode der Geliebten verbundene Sehnsucht hat in den "Paralipomena" den Helden in eine "Wunderwelt" geführt

(342), in deren märchenhaftem Raume sich die gesamte Geschichte vollzogen hatte.

b) "Psychologische" Erkenntnisse, die zur Bestimmung der Traumgeschehen beitragen

Im Rahmen der "psychologischen Erforschung des Traumes", sollte erneut auf die im ersten Kapitel im Teil "C" dargelegten Gedanken verwiesen werden (siehe S. 33-38). Nach Benedetti kann die psychoanalytische Auslegung von Träumen vor allem auf Sigmund Freud und sein Buch **Die Traumdeutung** zurückgeführt werden ("Die Traumdeutung nach Sigmund Freud": **Traum und Träumen** 179). Sich auf das Phänomen des Traumes beziehend, erklärt Freud, "daß alles Material, das den Trauminhalt zusammensetzt, auf irgendeine Weise vom Erlebten abstammt, also im Traum reproduziert, 'erinnert'" werde (**Sigmund Freud: Studienausgabe Band 2. Die Traumdeutung** 45).

Auf den **Roman Heinrich von Ofterdingen** angewandt, erlaubt dies folgerichtig, den Traum Heinrichs vom Tode der Geliebten als vom "Erlebten" abstammend zu klassifizieren, denn der Traum ereignet sich nach einem "seligen Fest", dem "höchsten Augenblick" seines "Lebens" (**N.S.** 1: 277) dem "spät gegen Morgen" (**N.S.** 1: 278) der Traum von der "Katastrophe" folgen sollte. Wenn auch Freud die Motive von Wunsch und Angst (**B.d.E.** 177) als in einem "Zugehörigkeit[s]"-Verhältnis stehend wahrnimmt (**Die Traumdeutung** 176), so glaubt er doch das Phänomen der "Traumangst" (176) vorwiegend im Zusammenhang mit Träumen "sexuellen Inhalts" zu erkennen (176), in denen "man träumt, daß man träumt" (548). Dieser Beschreibung

entspricht auch Heinrichs "Traum im Traume", in dem er Mathilde "an sich [drückte]" (**N.S.** 1: 278), die "ihn so umschloß, daß sie nicht wieder von ihm konnte" (279). Die im dritten Kapitel im Zusammenhang mit der "Katastrophen-vorausdeutung" erörterte Einheit der Zeit wurde bereits von Freud wahrgenommen, der im Phänomen von "Vergangenheit" und "Zukunft" und dem als "gegenwärtig" erlebten Traume eine Einheit erkennt:

> . . . aus der Vergangenheit stammt der Traum in jedem Sinne. Zwar entbehrt auch der alte Glaube, daß der Traum uns die Zukunft zeigt, nicht völlig des Gehalts an Wahrheit. Indem uns der Traum einen Wunsch als erfüllt vorstellt, führt er uns allerdings in die Zukunft; aber diese vom Träumer für gegenwärtig genommene Zukunft ist durch den . . . Wunsch zum Ebenbild jener Vergangenheit gestaltet. (**Die Traumdeutung** 588).

Während diese Aussage an das Gedankengut der Antike erinnert, in der nach Seybold der Mensch sich "rückwärts" in die Zukunft bewegte (**Traum und Träumen** 51), scheint auch Martin Heidegger ähnliche Gedanken zu hegen: "Seine eigene Vergangenheit - und das besagt immer die seiner 'Generation' - 'folgt' dem Dasein nicht 'nach', sondern geht ihm je schon vorweg" (**Sein und Zeit** 20). Die nachfolgende Erläuterung scheint eigens im Hinblick auf das im **Ofterdingen** enthaltene "Buch des Einsiedlers" geschrieben worden zu sein:

> Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen [nur] nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte. (**Die Traumdeutung** 280)

"Überträgt" man die "Zeichen" der "Bilderschrift" des Buches in die "Sprache der Traumgedanken", dann entwirft das "Bild"

von Heinrichs "Umarmung mit einem schlanken lieblichen Mädchen" (**N.S.** 1: 265) das Ziel seiner Reise, das er im "Hause des alten Schwanings" findet, in dem er "Gestalten", die er in "jenem Buche . . . gesehen" (265), wiedererkannte (270). Das in der "Bilderschrift" gezeichnete "Schiff" (265) kann, wenn in die "Sprache der Traumgedanken" zurückversetzt, als Todes-Voraussage verstanden werden, deren Sinn ohne Freuds Erkenntnisse wahrscheinlich übersehen würde.

Im Anschluß an diese Ausführungen sollte auch an C.G. Jung erinnert werden, der im "Gegensatz zur Psychoanalyse" die "Bildersprache" des Traumes nicht als Verrätselung" auffaßt, sondern als "natürliche Äußerung des Unbewußten" versteht (**Brockhaus Enzyklopädie** 18: 828). "Traumsymbole", die als "Archetypen" (828) aus dem "Unbewußten" der "Urerfahrung der Menschheit" stammen (828), sind nach Jung "allgemeiner Natur" (**Von den Wurzeln des Bewusstseins: Studien über den Archetypus** 4), wogegen die Anwesenheit "bewußtseinsfähiger Inhalte" (4) die "persönliche Intimität des seelischen Lebens" bilden (4). "Traumgeschehen" könnten einen "symbolischen Prozeß" entfalten (52), in dem ein "Erleben im Bild und des Bildes" stattfinde (53). Das "Bild der Anima", das der Mutter, welches "in den Augen des Sohnes übermenschlichen Glanz" annehme (80), bewirke auf Grund der Psychologie dieses Archetypus eine "Faszination" (81), deren Ausmaß nur noch aus einer "Übertragung des Mutterkomplexes" zu erklären sei (81). Im **Ofterdingen** enthüllte sich die "grenzenlose Überschätzung" (81) bereits in der Wahl der Heldin, deren Gestalt "Sophie", die "Geliebte",

mit "Mathilde" als deren Inkarnation vereint, um als "Göttin" den "Mutterarchetypus" (96) in der "Mutter Gottes" als "Jungfrau und "verjüngte Mutter" (97) erneut zu idealisieren (97). Auch die "Wassertiefe", der "Tod" und die "Unterwelt" enthalten nach Jung "wesentliche Züge des Mutterarchetypus" (97) und versinnbildlichen in besagter Dichtung die "Eigenschaften des Mütterlichen" (97), in deren Bereich sich Heinrich und Mathilde zu einer Einheit verbinden, um in "magischer Verwandlung" ihrer "Wiedergeburt" entgegenzustreben (97). Diese Auslegung stimmt auch mit der von Jung wahrgenommenen "Struktur" des Traumgeschehens überein, das von "Verlust und Gewinn von Hell und Dunkel" geprägt (53), vom Anfang in einer "unmöglichen Situation" zu einem bestimmten "Ziele" führe (53), das "Erleuchtung" darstelle (53), womit die "Anfangsituation auf einer höheren Ebene überwunden" werde (53). Dieser Darlegung entspricht auch der "symbolische Prozeß" von Heinrichs Traum, in dem er am Tage die Geliebte verliert, um sie im "Dunkel" unter den "blauen Wellen" erneut zu gewinnen (**N.S.** 1: 278). Die "unmögliche Situation", in der Mathilde unterging und Heinrichs "Herz" nicht mehr "schlug", führten auch im "Traum im Traume" zu einem "Ziel", in dem die Helden "höhere Bewußtheit" erlangend die "Anfangsituation" (im Hause Schwabings) letztlich "überwunden" haben (**N.S.** 1: 278), als sie abermals "bey [den] Eltern" einkehren (279). Im Roman **Heinrich von Ofterdingen** wurde die Todesvoraussage zeitlich zusammengefaßt, um in einem "einzigen Traum" (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 53) ein Unglück zu schildern, das sich erst

zu einer späteren Zeit ereignen sollte. Dessen Folgen bedingen das zukünftige Weiter-Leben des Helden, der zur Einsamkeit seiner "Ausgangssituation" zurückgeworfen, seinem "zu erreichenden Ziel" entgegen schreitet (53).

Auf Grund der Lehren von Sigmund Freud und Carl G. Jung kann nun abschließend gesagt werden, daß im Roman **Heinrich von Ofterdingen** die "Katastrophenvorausdeutung" aus dem Wunsch des Helden, mit der Geliebten vereint zu sein und aus der gleichzeitigen Angst sie zu verlieren, hervorging. Dieser Traum enthielt "Bilder" und "Symbole", deren sinngemäße Bedeutung in eine "Vorausdeutung" überging, die im Licht der obigen Gedanken keineswegs als "ungewiß" bezeichnet werden sollte, da sich im Werk des Novalis "Symbole" und Zeichen offenbarten, die laut Frenzel "übersensiblen" Dichtern zu eigen sind (**Stoff-, Motiv und Symbolforschung** 62), die jedoch auch vom Leser nicht übersehen werden dürfen.

c) Das "Phänomen der Liebe"

Außer dem in dieser Ausführung beschriebenen Kernmotiv des Traumes und dem Motiv der "Glorifizierung der geliebten Frau" (**Stoff-, Motiv und Symbolforschung** 50), offenbart sich in den Werken von Novalis, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval das Phänomen der Liebe, dessen "Bestimmung" ebenfalls auf geistesgeschichtlicher Tradition beruht. Die im Teil "C" des erstens Kapitels dargelegten philosophischen Betrachtungen über die **Auffassung der Liebe** werden auch weiterhin ihre Gültigkeit behalten, (siehe S. 38-45). In den einzelnen Dichtungen gehen deutliche Affinitäten,

aber auch Unterschiede bezüglich der Wahrnehmung der Liebe, aus der Person der jeweiligen Dichter hervor und werden in der nachfolgenden Analyse besondere Beachtung finden.

In diesem Zusammenhang erklärt Kluckhohn, daß der Tod der Geliebten für Novalis "'das' Erlebnis seines Lebens" war (467): "Er wünscht ihr zu folgen. Das Gefühl, seelisch unbedingt zu ihr zu gehören, mit ihr eins zu sein, empfand er mit solcher Stärke, daß er Kraft dieses Gefühls nur sterben zu müssen glaubte" 467). Eine Aufzeichnung des Dichters vom "20. May 1763" (**N.S.** 4: 39) scheint den Grund der obigen Schlußfolgerung zu nennen, wenn es heißt:

> Je mehr der sinnliche Schmerz nachläßt, desto mehr wächst die geistige Trauer, . . . Die Welt wird immer fremder - die Dinge um mich her immer gleichgültiger. Desto 'heller' wird es jezt 'um' mich und 'in' mir - (39)

In der "geistige[n] Trauer" erscheine die Geliebte dem Dichter "nun als die Gesuchte" (**Die Auffassung der Liebe** 469) und werde gleichsam zum "Leitmotiv seines Schaffens, das aus dem . . . Roman **Heinrich von Ofterdingen** herauszuhören und von persönlichem Erleben eingegeben ist" (469). Dieser Ausführung entspricht Kluckhohns Bemerkung über den Dichter: "Seine Liebesdarstellung und Liebesauffassung ist die Frucht seines Lebens, erst in zweiter Linie Ergebnis seines Denkens oder literarischer Anregung" (491). Wenn diese Beurteilung mit der vorangehenden psychologischen Auslegung übereinstimmt, spiegeln auch die dem Todestraum nachfolgenden Gespräche der Liebenden diesen Eindruck wider (**N.S.** 1: 287-290), in denen Heinrich und Mathilde das "Tiefste und Schönste, was Novalis . . . über 'Wesen und Wirkung der Liebe' zu sagen hatte",

aussprechen (**Die Auffassung der Liebe** 479). Im Gedanken an diese Aussage wendet Kluckhohn seine Aufmerksamkeit den "Gesten" der Liebenden zu und erklärt, daß diese "wichtiger" sind als ihre Worte (480). Die Wirkung der schweigenden Bewegungen und der daraus hervorgehenden "Sprache" ergebe sich aus "der Verwunderung, mit der sie sich ansehen . . . . Ihre Augen sprechen . . . ihre Hände [berühren] sich. Es folgt der Kuß. 'Gute Mathilde, lieber Heinrich, das war alles, was sie einander sagen konnten'" (480). In diesem Sinne vollzieht sich schon auf dem "ersten" und "einzigen" Fest von Heinrichs Leben (**N.S.** 1: 277) eine Begebenheit, in deren Verlauf:

> . . . das Entscheidende schon geschehen [war]. Ihre Seelen haben sich vereint. Körperliche Berührung, ein Kuß nur ist dessen Ausdruck gewesen . . . , das Kind ihrer Liebe damit schon erzeugt: Astralis. Sie sind sich bewußt, sich damit für ewig zu gehören. (**Die Auffassung der Liebe** 480)

Dieser Beobachtung entspricht die Wortfolge "Seelen", "Körper", "Kind ihrer Liebe", "Zeugungslust der Seele" und "geistige Liebe", die der Lehre Platons angehört (**Die Auffassung der Liebe** 4). Die letzten Sätze der obigen Erläuterung weichen von den Erkenntnissen der N e u p l a t o n i k e r ab, "die nur die Seele der Liebe fähig halten" (5), während die von Novalis geschilderte Liebe weitgehend mit der "christlichen Liebesauffassung" übereinzustimmen scheint (5), denn "sie ist nicht auf Erkennen fundiert, [sondern] geht diesem vielmehr voraus" (5). Das "Entscheidende" jedoch (480), das nicht übersehen werden sollte, ist die Beobachtung des Erzählers: "Seine Mutter kam auf ihn zu. Er ließ seine ganze Zärtlichkeit an ihr aus. . . . Liebe Mutter, sagte

Heinrich, so habe ich mir es doch nicht vorgestellt. Es ist ganz herrlich" (**N.S.** 1: 276). Während die Worte: "Er ließ seine ganze Zärtlichkeit an ihr aus" an Jungs Theorie über "die Jungfrau (als verjüngte Mutter, z.B. . . . Sophia (als Muttergeliebte)" erinnern (**Von den Wurzeln des Beswusstseins** 97), enthüllt die schwärmerische Aussage "Liebe Mutter, . . . so habe ich mir es doch nicht vorgestellt", eine Hinwendung zur "Selbstliebe", die der "Liebe zu Gott" wesensgleich ist (**Die Auffassung der Liebe** 6). Doch im Sinne des F r a u e n d i e n s t e s des Minnesangs (8) "beugt sich [hier] der Mann vor der Frau und erhebt sie . . . , sie zu lieben wird höchstes Glück" (8), das auch Heinrich zu empfinden schien.

Das der "Voraussage" nachfolgende Gespräch über Poesie und Liebe bildet den Übergang vom "geträumten" Liebesgeschehen im Tode, zum Bekenntnis der Liebe im Bereich der Wirklichkeit: "Liebe Mathilde, . . . es ist mir wie ein Traum, daß du mein bist, aber noch wunderbarer ist mir es, daß du es nicht immer gewesen bist" (**N.S.** 1: 287). Diese Worte bedeuten eine Erkenntnis der Liebe selbst, die den Raum der Zeit überwindend, im formalen Verlauf des Romans ebenfalls auf eine Aufhebung der konventionellen Zeit hinausläuft, in dem "die Schranken des diesseitigen Lebens" durchbrochen werden (**Die Auffassung der Liebe** 483), um in die "transcendenten Zusammenhänge des Seins" zu reichen (483), in denen "die gestorbene Mathilde . . . für Heinrich, wie Sophie für den Dichter mit der Mutter Gottes" verschmilzt (483). Wenn auch dieses Geschehen die Frau im "übertragenen Sinne" als "Mutter

Gottes" zu erkennen gibt (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 96-97), so enthüllt sich auch im Gespräch der Liebenden eine Hinwendung zu einer höheren Welt, wenn beide gleichzeitig verkünden:

> Mich dünkt, sagte Mathilde, ich kennte dich seit undenklichen Zeiten. . . . Ich weiß nicht, was Liebe ist, aber das kann ich dir sagen, daß mir ist, als finge ich erst jetzt zu leben an, und daß ich dir so gut bin, daß ich gleich für dich sterben wollte. - Meine Mathilde, erst jetzt fühle ich, was es heißt unsterblich zu seyn. (**N.S.** 1: 287-288)

Wieder führen "Liebe", "Erkennen" und "Unfaßbarkeit" der Liebe zur Bereitschaft zum "Opfer-Tode", der für Heinrich und Mathilde in die Ewigkeit einmünden sollte. Am 14. Juni 1788 schrieb Novalis resigniert in sein Tagebuch: "Das Engagement war nicht fuer diese Welt. Ich soll hier nicht vollendet werden" (**N.S.** 4: 46). In seiner Dichtung offenbart sich die Einwirkung der Liebe in Heinrichs Worten: "Ohne dich wäre ich nichts. Was ist ein Geist ohne Himmel, und du bist der Himmel, der mich trägt und erhält" (**N.S.** 288).

Der "herrliche Geist", der aus Heinrich spricht (**N.S.** 1: 288), enthüllt auch in dieser Aussage eine höhere Bewertung der Gefühle gegenüber der abstrakten Denkfähigkeit. Aber auch eine mit diesem Phänomen verbundene "Glorifikation" der Geliebten wird wahrnehmbar, die im "F r a u e n d i e n s t des Minnesangs" (8) in der Erhebung der Frau ihren Ausdruck findet (8). Im Sinne der "mystischen Liebe" wird die Geliebte "Mittelpunkt des Lebens", ja der "Welt" selbst (**Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique** 156). Infolge dieser Gedanken nimmt es nicht Wunder, wenn Heinrich die persönliche

"Liebesauffassung" des Novalis selbst in Worte kleidet (**Die Auffassung der Liebe** 483) und sagt: "Wo zwey versammelt sind, ist er ja unter ihnen . . . Du bist die göttliche Herrlichkeit, das ewige Leben in der liebsten Hülle" (**N.S.** 1: 288)." Schon im Evangelium des Apostel Mattheus hieß es: "Denn wo zween oder drey versamlet sind in meinem Namen / Da bin Ich mitten vnter jnen" (**Die gantze Heilige Schrift Deudsch** 18.2003). Während der Dichter hier eine "heilige Überzeugung" ausspricht (**Die Auffassung der Liebe** 483), wiederholen die Worte des Helden: "Ich habe ewig an dir zu athmen; meine Brust wird nie aufhören dich in sich zu ziehn" (**N.S.** 1: 288) die Gedanken der Katastrophenvorausdeutung, in der Heinrich "sie an sich [drückte]" (278), als "sie" "tiefathmend" zu ihm spricht (278). Das analoge Bild: "Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes" (289) prophezeit im irdischen Bereich, was im zweiten Teil des Romans offenbar werden soll, als der "Betrübte" vom Anblick der Geliebten "verklärt von hinnen" wandelt (324, 6.5-10). Das "wunderbare Bild" Mathildes, das Heinrich "durchdringt" und ihm "überall entgegen leuchtet" (289), ist "eine Art Abbild [der] . . . Erscheinung . . . [und] gilt . . . . häufig als zweite, dem Tode verwandte Natur aller Dinge u. Wesen" (**Herder Lexikon: Symbole** 140). Kluckhohn weist auf eine Tagebuch-Eintragung, in der Novalis den Verlust Sophiens ebenfalls mit dem Gedanken an ein Leben im Tode verknüpft:

> Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist - ist eine Hochzeit - die uns eine Genossin für die Nacht gibt. Im Tode ist die Liebe am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine

> Brautnacht - ein Geheimnis süßer Mysterien.
> (**N.S.** 4: 50)

"Das ist für ihn die Idee des Liebestodes" (**Die Auffassung der Liebe** 486), den Volkmer-Burwitz als Folge der "Unzulänglichkeit diesseitiger Liebe" bezeichnet (**Tod und Transzendenz** 213). Am Schluß des Romans "opfern" sich "erst die Morgenländerin, dann das Hirtenmädchen" (**Die Auffassung der Liebe** 490), um in "geheimnissvolle[r] Verwand[lung]" (**N.S.** 1: 342) ihren "übergang in die höhere Natur" zu vollenden (342). Mathilde hingegen gebe sich Heinrich hin (**Die Auffassung der Liebe** 490), "um ihm zur letzten Stufe zu verhelfen, auf der er wohl wieder mit ihr vereinigt werden sollte, wie aus Vordeutungen in Träumen und Märchen des ersten Teiles geschlossen werden muß" (490).

Wenn man nun abschließend den Inhalt des Romans **Heinrich von Ofterdingen**, dessen "geistesgeschichtliche" sowie "psychoanalytische" Bedeutung und auch das "Phänomen der Liebe" betrachtet, dann wird erneut ein Kreis wahrnehmbar, der sich geschlossen hat. Dieser umfaßt im "Ringschluß" (**B.d.E.** 163) die gesamte Substanz des "stofflichen Gehalts", in dessen Kern sich der "Traum von der Geliebten" entfaltet hat. In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** vereinten sich "Bauform", "Erzählweise" und "stofflicher Gehalt", um an dessen Ende die "Wunderliche Mythologie der Mährchenwelt . . . jezt . . . durchscheinen" zu lassen (**N.S.** 1: 343).

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels.**

Der Traum von der geliebten glorifizierten Frau

Die im ersten Kapitel, im Teil "C", dargelegten Kriterien

werden auch für dieses Werk ihre Bedeutung behalten, obwohl einzelne Abwandlungen in der Lebensphilosophie des Dichters und in der Wahrnehmung der Motive der Liebe, sowie des Liebestodes, zutage treten werden. Nach Feldges und Stadler offenbart sich in Hoffmanns Werk ein Poet, der den "Glauben ans Dogma und die Kirche" aufgegeben hat (**E.T.A. Hoffmann: Epoche-Werk-Wirkung** 200) und der "sehnsüchtig [von außen] in [die] Welt hinein" schaut (200), um "den ganzen inneren Kampf des Medardus" (200) im Zusammenhang mit seiner eigenen "unglückliche[n] Liebe" zu Julia Mark zu schildern (200).

Auf Grund dieser Gegebenheit wird in den **Elixieren** ein "passives Lebensgefühl" wahrnehmbar (195), welches zum geistigen Wahrzeichen der Dichtung geworden, mit der Sucht nach Vergessen und Tod verbunden ist. Nach Volkmer-Burwitz, sind der Liebestod und die "Treue über den Tod" hinaus fast immer von der Einsicht der "Unzulänglichkeit diesseitiger Liebe" begleitet, da "das Ideal völliger gegenseitiger Durchdringung" im irdischen Dasein nicht zu verwirklichen sei (**Tod und Transzendenz** 213-214). Als wären ihre Worte eigens in bezug auf den Roman Hoffmanns geschrieben, nennt die Autorin Gründe, die einer "Vollendung" der Liebe auf Erden im Wege stehen, deren Ursachen jedoch "nicht bei den Liebenden selbst", sondern in widrigen "äußeren Umständen" und "gesellschaftlichen Vorurteilen" liegen (**Tod und Transzendenz** 214), wobei dann der Tod der "einzige Ausweg" bleibe, um die "schmerzliche, künstlich aufrechterhaltene Trennung aufzuheben" (214).

Im Zusammenhang mit dem "stofflichen Gehalt" des Romans erhält die im vorigen Kapitel erörterte "Vorausdeutung" der "Katastrophe" abermals besondere Bedeutung, entfaltet sich doch in dieser wie im Werk des Novalis das Kernmotiv des Traumes vom Tode der Geliebten. Auch in den **Elixieren** muß der Held "Stufen [eines] Weges" ersteigen (**Friedrich von Hardenberg** 412), um jedoch weniger die "Kunst" zu idealisieren (412) als vielmehr durch seine Rückwendung zum Glauben (**Elixiere** 348) die Heimkehr seiner Seele zu ihrem "Ursprung" zu bewirken (**Friedrich von Hardenberg** 412). In Hoffmanns Dichtung vollzieht sich ebenfalls eine Hinwendung des Helden zur "entsündigten Christusbraut" (**Elixiere** 344), in deren "Martyrium" und Sterben erneut ein abgewandeltes **Orpheus**-Motiv erkennbar wird. Während Aurelie, durch den Mordanschlag Viktorins dem Vorbild der "Eurydice; . . . fleeing from Aristæus" fast wesensgleich wird (**Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend** 833), erreicht auch Medardus eine dem orphischen Sänger ähnliche Statur, als er der Geliebten nachfolgt und neben ihr nieder "kniet" **Elixiere** 343), obwohl dieser "Sänger" "kein zauberhaftes Lied" (**Die Musik in Geschichte und Gegenwart** 412) zu singen vermag, sondern "nur [durch] ein[en] dumpe[n] Schrei", seinem Schmerz Ausdruck verleihen kann (**Elixiere** 343).

In Übereinstimmung mit dem **Ofterdingen** gingen auch in den **Elixieren** "Initiations-Mythen" und "Erinnerungen" der "Katastrophenvorausdeutung" voraus, die an "jenes geheimnisvolle Wesen im Beichtstuhl" erinnern (224), welches

der Mönch nicht nur in "süßen Träumen sah" (224), sondern das ihn dazu bewegte, sein "Gelübde", ja "[s]ein Dasein" zu verwünschen (52). Auch dieser Held erfährt durch eine "äußere" Begebenheit eine "innerliche Einstimmung", als er im Bild der "heiligen Rosalia" (52) die verschleierte Gestalt aus der "Klosterkirche" zu erkennen glaubte (51), die nach dem schicksalhaften Traume ebenfalls den "Märtyrer Tod" erleiden sollte (52). In Anlehnung an den Roman des Novalis findet hier ebenfalls ein "Wiedererkennen" der "Geliebten" statt, welches der Mönch nach seinem "Eintritt in die Welt" (56) berichtet:

> So wie ich Aurelien erblickte, fuhr ein Strahl in meine Brust, und entzündete all' die geheimsten Regungen, die wonnevollste Sehnsucht, das Entzücken der . . . Liebe, alles was sonst nur gleich einer Ahnung . . . im Innern erklungen . . . . Sie war es selbst, sie die ich in jener wundervollen Vision im Beichtstuhl geschaut. (75)

Während Heinrich nach dem "einzige[n] Fest [s]eines Lebens" (**N.S.** 1: 277) sich an Mathilde, den "sichtbare[n] Geist des Gesanges", erinnerte (277), ereignet sich auch vor dem traumhaften Erlebnis des Medardus ein fast übernatürliches Geschehen, in dem Aurelie "mehr als je [strahlend]" vor dem "Hochaltar" kniete (**Elixiere** 340). Dem Helden des Novalis ähnlich wird nun auch der Mönch von der Erinnerung überwältigt, um in dem "Augenblick als [er] Aurelien zum erstenmal . . . sah", zu gedenken (340) und durch seine in "wilde[r] Begier" ausgestoßenen Worte, im Sinne Walzels, eine Stimmung höchster Spannung auszulösen (**Novalis Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs** (67-68).

Die in der "Rede" des Helden (**Figures III** 146)

enthaltenen "Todesgedanken" (**Im Schatten der Neugier** 275) beruhten allerdings weniger auf dem Sinnbild der Strömung eines Flusses, der die Heldin "hinunter" zog (**N.S.** 1: 278), als vielmehr auf dem "Wirbel" der Geistesverwirrung, unter dessen Einwirkung Medardus selbst nicht weiß, ob er träumt oder sich in der Wirklichkeit befindet. Dieser Schilderung entspricht auch das Geständnis, mit dem er am Tage der Einweihungsfeier Aurelies bekennt:

> Rasender als jemals flammte in mir die Glut der Liebe - der wilden Begier auf - O Gott - o, all' ihr Heiligen! laßt mich nicht wahnsinnig werden, nur nicht wahnsinnig - rettet mich, rettet mich vor dieser Pein der Hölle - Nur nicht wahnsinnig laßt mich werden - denn das Entsetzliche muß ich tun, und meine Seele Preis geben der ewigen Verdammnis! (**Elixiere** 340)

Obwohl die obige Aussage nicht im Traume, sondern im Wachzustand gesprochen wurde, enthält auch diese die bis ins Krankhafte gesteigerten Motive von "Wunsch" (Begier) und "Angst" vor der Strafe. Hier wird einer "Feier" gedacht, die in der fürstlichen Residenz hätte stattfanden sollen, denn auch dort stand "das Bild des Altars", welches die "heilige Rosalia" darstellte, dem Helden "lebhaft" "vor Augen" (250), als in Vorbildung des "Entsetzliche[n]" ein "gräßlicher Doppeltgänger" der mit dem Bräutigam "ringen" wollte", wiederkehrt (251) und Medardus "mit grimmer Wut" (251) Aurelie zu ermorden versucht, bis er zur Flucht getrieben mit "einem fürchterlichen Satz [die Mauer] übersprang" (251-252), um im "hellen Sonnenstrahl" zu Verstand gekommen (253), alsdann eine "Klosterglocke die zur Frühmette läutete" zu "unter[scheiden]" (253), die ihm verkündet: "Du hast Aurelie

ermordet" (253). Georg Reuchlein beschreibt eine "innere Macht" (**Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E.T.A. Hoffmann und Georg Büchner** 21), die den Helden "mit unauflöslichen Banden umstrickt" hält (**Schicksal bei E.T.A. Hoffmann** 96), wodurch in den **Elixieren** "die Schuld" im "Motiv der Gewissensängste" auf eine religiöse Ebene "verschoben" wurde (**Das Problem der Zurechnungsfähigkeit** 23), um "im Sinne des ethisch-religiösen Begriffs der Sünde" verstanden zu werden (23-24). Dieser Auffassung entsprechend, erwacht auch das Gewissen des Helden, der in Aurelies Todesstunde betet: "O, - Heiland der Welt - heilige Jungfrau - so bleibe ich zurück, ohne Trost der Verzweiflung hingegeben, O Rettung! - Rettung von höllischem Verderben!" (343). Die obigen Worte beweisen nicht nur, daß Medardus Aurelie schon im Jenseits wähnt, sondern daß er ihrer, wie Heinrich vor ihm, in Vereinigung mit Christus und der Mutter Gottes als "Mittlerin" zwischen Himmel und Erde gedenkt (343).

Auch in dem Roman **Die Elixiere des Teufels** werden die Geliebte, der "Dichter" (der erzählenden Mönch) und die "Dichtung" (die Lebensbeichte) im Motiv des Mittlertums verbunden, um eine Einheit zu bilden, in der sich die Erlösung des Helden zu vollziehen vermochte (**Friedrich von Hardenberg** 417). Während der Tod Mathildes von ihrem Vater, dem Dichter Klingsohr, in seinem "Mährchen" beglaubigt wurde (**N.S.** 1: 299), erscheint in Hoffmanns Werk ebenfalls eine "Dichtergestalt", der alte "Maler" und Verfasser vom "Pergamentblatt" (277-297), der laut Feldges und Stadler als

"Doppelgänger" und mahnendes "Gewissen" fungiert (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung** 211), um einen Abschluß vorauszudeuten, vor dessen Ausklang der Mönch "den Maler [jedoch] nicht mehr [sah]" (**Elixiere** 344). Diese Begebenheit verbindet nicht nur das Schicksal des schuldigen Vorfahren "Francesko" mit seinem Nachfolger, sondern ruft ebenfalls den Anfang der Dichtung ins Gedächtnis zurück, wodurch "die Geburt eines Sohnes", des Knaben "Franziskus", einem alten Mann, dem Vater, "Trost und Vergebung der Sünde" in seinem Tode zuteil wurde (15). Wie in den "Paralipomena" dem Helden am Ende ein "Erlösungswort" offenbart wurde (**Aurora: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft** 172), so ruft in den **Elixieren** das "Volk" Worte aus, die Medardus: "als [er] Aurelien zum erstenmal sah, in satanischer Verblendung nur frevelich heuchelnd" prophezeit hatte (345), denn schon nach seiner Ankunft im Schloß des Barons verkündete dieser die Verherrlichung der Heldin: "Ich sehe ihr Haupt strahlend in der Glorie himmlischer Verklärung, emporgehoben nach dem Chor der Heiligen, der ihrem Auge sichtlich! Sancta Rosalia, ora pro nobis!" singt (76).

In Anlehnung an das Werk des Novalis erwartet auch der Mönch am Ende seines Lebens die "Erfüllung alles dessen, was [ihm] Aurelie, ach! die heilige Rosalia selbst, im Tode verheißen" hat (349), um in der Vollendung der "Geschichte seine[s] Lebens" (349) ebenfalls einen Kreislauf zu schließen, der mit dem "herrlische[n] Bild" dieser Heiligen begonnen hatte (349).

a) Die Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung

In dem Roman Hoffmanns gewinnt das Thema des Traumes von der Geliebten eine vertiefte Bedeutung, deren Wesen, laut Freud, auf einem "ganze[n] Bündel von Motiven" beruht, wodurch der "stoffliche Gehalt" des Romans "zu reichhaltig und verschlungen" erscheine (**Sigmund Freud: Das Unheimliche** 62). Im Rahmen der Geistesgeschichte sollen hier jedoch nur die bereits erläuterten Aspekte aufgegriffen werden, um diese, stichwortartig zusammengefaßt, zu untersuchen.

Während im Epos des Altertums das Motiv eines in "Freude" erwarteten und benannten Wesens enthalten war (**Gilgamesch** 1.20.), erwacht in Hoffmanns Roman ein Mönch aus "bewustlos[em]" Zustand (**Elixiere** 52), als er seine "Geliebte" erkannte (52), und ihren Namen im Schloß des Barons nannte, als er "Aurelien erblickte" (75). Die Wieder-Erscheinung der Geliebten "an jenem verhängnisvollen Tage" (340) deutet jedoch auf "Ungutes" voraus (**Gilgamesch** 7.5-13), das sich, nachdem "das Gelübde . . . gesprochen" war, ereignen sollte (**Elixiere** 341-342). Aus dem Verhalten des Helden ergab sich das schon zuvor erwähnte **Orpheus**-Motiv (**Elixiere** 343), als dieser "aufgestanden" war (343), um der Geliebten in den Tod zu folgen (345). Das in "allen seinen Abstufungen" auftretende "Doppelgängertum" (**Das Unheimliche** 62), das unter dem Wahrzeichen des Familien-Fluchs zur Grundlage des "stofflichen Gehalts" der **Elixiere** wurde, wird im Rahmen der "psychologischen" Erkenntnisse erörtert werden.

Wenn man sich nun dem Wortlaut der Traumgeschehnisse

zuwendet, kann ein Gedanke an den "Traum in der Bibel" nicht ausbleiben, wurden doch in diesem, laut Seybold, "Gottheiten zu Gesicht" gebracht (**Traum und Träumen** 33), von denen ein "Repräsentant" auch in der Vision des Medardus wiederkehrt, um mit dem Namen "Christus" versehen eine "göttliche Welt" zu entfalten, in deren Bereich er aber auch mit dem "Dämon" seiner selbst in "Berührung" gebracht wurde (33), als ihn der "böse Geist" dazu "trieb", der "Himmelsbraut" den "Tod zu geben" (**Elixiere** 340). Im Traum von dieser "Katastrophe" wurde die "Zukunft vorweggenommen (**Traum und Trämen** 51), als der Ort, "da Gott wohnt", zur Stätte der "Offenbarung" wurde (**Traum und Träumen** 51). Die bereits in Aurelie erkannte Dualität scheint das ambiguöse Wesen von Dantes "Beatrice" zu reflektiern, was wohl dieser Dichter, nicht aber Medardus, vor seinen Freunden "verheimlichen wollte" (**La Vita Nova** 4.1-8). Eine von Petrarca empfundene Enttäuschung, die ein "Stern" verursacht hatte ("Beato in sogno, e di languir contento" 12-14), droht auch Hoffmanns Helden zu überwältigen, obwohl der Tod Aurelies für ihn die Rettung bedeutete, die durch die "von einem strahlenden Sternenringe" umgebene "Fürsprecherin" erlangt werden sollte, als er "am Rande des Abgrundes" stand (**Elixiere** 347-348). Wenn sich auch in Shakespeares Tragödie das vorausgesagte Verbrechen: "while [dreamers] do dream things true" (**Romeo und Juliet** 2.1.53) bewahrheitet hatte, wurde doch in den **Elixieren** in bezug auf die Identität des Täters "gelogen" (2.1.54), wie aus der Betrachtung des Doppelgänger-Motivs hervorgehen wird. In dem Werk Hoffmanns

handelt es sich im Traume von der "Katastrophe" weniger um einen "Betrug", wie z.B. in der Dichtung von Gryphius (**Leo Armenius** 3.4.284), als vielmehr um eine "Offenbarung", in welcher "'der' Gedanke [Medardus] . . . unwiderstehlich" erfaßte, als habe er den Tod Aurelies "sehnsüchtig" erwartet (**Elixiere** 340). Im Sinne Jungs wurde dieses Vorhaben von Medardus auf Viktorin, den irren Doppelgänger "projiziert", der von seiner "schicksalsmäßig eintreten[den]" Obsession überwältigt (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 40) die Heldin ermordet hatte (**Elixiere** 342). Daher glaubte der Mönch auch sagen zu dürfen: "Kein irdischer Schmerz über Aureliens Tod . . . konnte mich fassen, denn in meiner Seele dämmerte es auf, wie nun die rätselhaften Schlingen, die die dunkle Macht geknüpft, sich lösten" (**Elixiere** 342). Im Sinnbild von Schuld und Vergebung erinnern diese Worte an die **Faustdichtung,** in deren **Zweitem Teil** der Held "rätselhafte" Verstrickungen einer "dunklen Macht" im Licht der Erkenntnis zu überwinden suchte:

> Hinaufgeschaut! - Der Berge Gipfelriesen
> Verkünden schon die feierlichste Stunde;
> Sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen,
> Das später sich zu uns hernieder wendet.
> (**Goethes Werke** 3: 1.4689-4698)

Nach Wiesmann gedachte auch Medardus, ganz wie "Faust", das "höchste Dasein" zu [er]streben (**Goethes Werke** 3: 1.485), um in den Bereich der "Unendlichkeit" einzudringen, die ihm die "Wiederentdeckung des Traums" eröffnet hatte (**Traum und Träumen** 102).

Wie in der Dichtung des Novalis leiteten auch in dem Roman **Die Elixiere des Teufels** Träume und Visionen den

Lebensweg des Helden, um von der ersten Wahrnehmung einer "Geliebten", in dessen Seele eine Sehnsucht zu entfachen, die über Schuld, Sühne und Tod hinausreichend ihn im "Nachtrag des Paters Spiridion" zur Erlösung führte (**Elixiere** 350-352), als es "Mittags zwölfe schlug . . . [und] der Bruder Medardus [verschied]" (351), um in transzendenter Hinwendung mit Aurelie-Rosalia vereint zu werden, die im "vorige[n] Jahr" am selben Tag zur gleichen Stunde "auf entsetzliche Weise . . . ermordet wurde" (351).

b) "Psychologische" Erkenntnisse, die zur Bestimmung der Traumgeschehen beitragen

Sich dem "hervorstechendsten" Motiv der **Elixiere** zuwendend, erklärt Freud das "Doppelgängertum", das im:

> . . . Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten . . . die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere . . . [übertragen] . . . so daß man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt . . . . (**Sigmund Freud: Das Unheimliche** 62),

um in "Traumzuständen" (65) den Doppelgänger, zum "Schreckbild geworden" (64), im Phänomen der "Wiederholung" zum Wahrzeichen des "Unheimlichen" zu formen (65). Wenn diese Beschreibung vollkommen auf den Roman Hoffmanns zutrifft, soll doch kurz an das **Gilgamesch**-Epos erinnert werden, über das A. Stocker berichtet:

> Enkidu, qui sait interpréter les rêves, est gagné à la cause, et les deux héros finissent par tuer l'adversaire: 'Ils coupent la tête de Humbaba.' Et, cette fois-ci, c'est Enkidu qui 'exhorte Gilgamesh à être impitoyable'. (**Le Double: L'Homme à la Rencontre de soi-même** 45)

In historischer Vorbildung verwandelt sich schon im obigen Mythos der Doppelgänger vom Guten (**Das Gilgamesch-Epos** 2.112)

zum Bösen, als Enkidu, "an Gestalt dem Gilgamesch" gleichend (2.179), diesen in aufkeimender Mordlust belehrt:

> Freund, der Berg, den du sahst, ist Chumbaba!
> Wir werden Chumbaba packen, ihn töten,
> Und hinaus ins Gefild seinen Leichnam werfen!
> Morgen wird sich alles vollenden!" (5.38-43)

In unbewußter Analogie zu dem in jener Zeit noch unbekannten Epos offenbarte sich auch in den **Elixieren** ein "Doppelgängertum", das im Auftreten von "Personen", die "für identisch gehalten" (**Das Unheimliche** 62), durch "Überspringen seelischer Vorgänge von einer auf die andere" (62), eine "Steigerung dieses Verhältnisses" zustande kommt (62), um durch "Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung- und . . . [der] beständige[n] Wiederkehr . . . der nämlichen Gesichtszüge . . . [und] verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen" (62), den "unheimlichen Vorboten des Todes" heraufzubeschwören (63).

Zu Hoffmanns Werk zurückkehrend wendet sich nun unser Interesse der "anderen Person" zu, die in der Gestalt eines "junge[n] Mann[es] in Uniform" wahrnehmbar wurde, der mit "dem ganzen Körper über dem Abgrund hängend" das "Gleichgewicht" verlor und "hinab in den Abrund" stürzte, als der Mönch ihn "berührte" (**Elixiere** 58). Das "Doppelgängertum" der beiden handelnden Personen, des "Gestürzten" und des Unversehrten, wurde von einem "jungen Menschen", der wie ein "Jäger gekleidet" war, festgestellt (58), als dieser "übermäßig lachend" den "Grafen" in "vollständig[er] und herrlich[er] Maskerade" zu erkennen glaubte (58-59). Während diese Worte eine versteckte "Ich-Verdopplung [und] Ich-Teilung"

suggerieren, antwortete es . . . hohl und dumpf" aus dem Helden (**Elixiere** 59), als wäre ein "fremdes Ich" an die "Stelle des eigenen versetzt" worden (**Das Unheimliche** 62), um "also [eine] Ich-Vertauschung" zu bewirken (62). Feldges und Stadler befassen sich mit ähnlichen Gedanken, zu deren Erläuterung sie auf Meixner weisen, der diesen Sachverhalt erörtert:

> Der Sturz des Viktorin ist die Genese des Doppelgängers; ihr zugrunde liegt eine Persönlichkeitsspaltung. Es ist kennzeichnend für Phänomene des Unbewußten . . . , daß nachträglich Rationalisierungen erfolgen, die, indem sie erklären, zugleich verhüllen. (**Romantischer Figuralismus: Kritische Studien zu Romanen von Anim, Eichdorff und Hoffmann** 193)

In "nachträglicher Rationalisierung", die "Unbewußtes" zur Sprache bringt, verkündet Medardus vielsagend:

> Der Tod hatte ihn ereilt, und ein wunderbares Verhängnis mich in demselben Augenblick an seine Stelle geschoben. Der innere unwiderstehliche Drang in mir, wie es jenes Verhängnis zu wollen schien, die Rolle des Grafen fortzuspielen, überwog jeden Zweifel und übertäubte die innere Stimme, welche mich des Mordes und des frechen Frevels bezieh. (**Elixiere** 60)

Den obigen Gedanken entsprechend, handelt es sich hier um ein "Doppelgängertum", das in "beständiger Wiederkehr des Gleichen" (62) sich in stetig schlimmeren Verbrechen offenbaren wird (62).

In diesem Zusammenhang erinnern Feldges und Stadler an den verkleideten Grafen, der, vom "Wahnsinn gezeichnet", im Hause des Försters auftauchte, um im "entsetzlichen Traumbild" des Medardus die Einladung zum "[R]ingen" auszusprechen (**Elixiere** 128). Während der geträumte "Kampf" den oben beschriebenen "Rollenaustausch" ins Gedächtnis zurückzuruft

(**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung** 208), gilt es außerdem zu beachten, daß der Held sich selbst in der "dunkle[n] Gestalt" im "Capuzinerhabit" erkannte (**Elixiere** 128). Nach Freud handelt es sich hier um eine "Ich-Teilung" (**Das Unheimliche** 62) die, wie von den Autoren bemerkt (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung** 208), im verzweifelten Ausruf: "Du bist nicht ich, du bist der Teufel" gipfelt (**Elixiere** 128). Die "Uhu Hochzeit" (128), die in der "Schändlichkeit" der Verführung der Försterstochter (136) ihren "Glanzpunkt" finden sollte, erinnert gleichzeitig auch an das beabsichtigte Verbrechen an Aurelie, bei dem Medardus Hermogen ebenfalls als "Wahnsinnige[n]" bezeichnete (88), ehe er diesen, der "mit [ihm] kämpfen" wollte (88), erstochen hatte (88). Hermogens letzte Worte: "du bist der Mord, denn Blutstropfen quillen aus deinen Augen und kleben in deinem Barte!" (88) vereinten schon an dieser Stelle in prophetischer Sicht Medardus den Mörder mit dem "Bösewicht" im "Capuzinerhabit", der seinerseits "Franzen" mit einem "Messer" umbringen wollte (136). Laut Feldges und Stadler "spielt" die Dichtung in diesem Abschnitt mit dem Phänomen der "Ich-Verdopplung" (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung** 208), die in stetiger "Wieder[holung]" in zahlreichen anderen Passagen den Eindruck des Unheimlichen der weiteren Schilderung erwecken soll (208). "[K]aum trennbar von der Figur des Medardus" (209) taucht beispielsweise der Doppelgänger in der Kerker-Szene auf, wenn man der Schilderung des Erzählers Glauben schenken darf: "Da rührt es sich unter

meinem Fuß, ich schritt weiter und sah, [wie] . . . sich plötzlich ein nackter Mensch bis an die Hüften aus der Tiefe [erhob] . . . , [um] . . . mit des Wahnsinns grinsendem, entsetzlichem Gelächter" wiederzukehren (**Elixiere** 209). Im "vollen Schein der Lampe" (210) erkannte Medardus erneut "das Gesicht" seiner selbst (209-210), das sich wie in einem Spiegel verdoppelt hatte. Nun ist eine keineswegs "fremde Person" an die "Stelle des eigenen [Ich] versetzt" worden (**Das Unheimliche** 62), um im "Wiederholungszwang" des Bösen (67) eine "verbrecherische [Tat]" auszuüben (62), in deren Verlauf der "Capuziner" und der "Herr" (**Elixiere** 210) auch in der Klosterkirche zu B. vereint bleiben werden. Ein Verweis auf Carl C. Jungs Lehre erregt gerade in diesem Zusammenhang unser Interesse (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung** - 210):

> Aber leider geht es uns allen so wie dem Bruder Medardus . . . es existiert irgendwo ein unheimlicher, schrecklicher Bruder, unser eigenes leibhaftes . . . an uns gebundenes Gegenstück, das alles enthält und boshaft aufspeichert, was wir allzu gerne unter dem Tisch verschwinden ließen. (**Das Unbewußte im normalen und kranken Seelenleben.** (57)

Ähnliche Gedanken wird wohl auch der Held erwogen haben, als er versuchte, sich des "Mensch[en] auf [s]einem Rücken" zu entledigen (**Elixiere** 252), der ihm mit "festgeknoteten Hände[n] . . . die Gurgel einzudrücken drohte" (**Elixiere** 252) und dann von "neuem auf [s]einem Rücken saß" (253). Viktorin, das "grause Gespenst", verwandelte den Helden in diesem "Rollenkonflickt" (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werke- Wirkung** 208) in einen wahrhaft "Besessenen", der in einer äußerlichen "Ich-Verdopplung" eine "[neu]artige Wiederkehr" des

"Unheimlichen" zu Stande brachte (**Das Unheimliche** 62), um im verkörperten Symbol des "Doppel[t]gängers" den "unheimlichen Vorboten" des Todes heraufzubeschwören (**Das Unheimliche** 63).

Feldges und Stadler erklären dazu:

> Beim Mord an Aurelie kann der Doppelgänger nicht vollständig von Medardus getrennt werden. Dieser erkennt zwar im Mörder Aurelies seinen 'gräßlichen Doppeltgänger', der innere Kampf mit dem kaum besiegbaren Antrieb, der zu jenem Mord führt, tobt jedoch zunächst in Medardus selbst und wird von dem neben ihm stehenden Klosterbruder deutlich registriert . . . (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung** - 210)

Gemeint ist hier die hilfreiche Geste des Priors, der Medardus "faßte und festhielt" und fragte: "Was ist dir, Medardus, . . . du befindest dich in seltsamer Bewegung, widerstehe dem bösen Feinde der dich treibt" (**Elixiere** 340). In der Perspektive der psychologischen Betrachtung gesehen, enthüllt eine Eintragung im Tagebuch des Dichters eine ebenso "seltsame Bewegung", über die er vermerkt: "Graepel et Konsorten - Ziemlich gemütlich, doch etwas schroffe Stimmung - . . . (Liebe will in Haß sich wenden)" (**Briefe und Tagebücher I** 404), als "Julchen" einen anderen geheiratet hatte. Diese erlittene Enttäuschung spiegelt sich in den **Elixieren** wider, als der Mönch dem Wahn verfällt, daß das "Gelübde", das Aurelie "zu leisten gedachte", nur das "feierliche" Gelöbnis "[s]ein zu sein" bedeute, und sie daher keinem "Anderen" angehören durfte (340). Auch diesem Vergleich liegt die Lehre Jungs zu Grunde, daß in der "Psychologie des Mannes" infolge der "Anima" (**Von den Wurzeln des Beswusstseins** 83) "alle emotionalen Beziehungen zu . . . Menschen beiderlei Geschlechts" entstellt würden (83), wobei er "reizbar . . .

[und] eifersüchtig" werde (83-84). Wenn diese Erkenntnis auch weitgehend auf Hoffmann selbst zuzutreffen scheint, offenbart sich doch derselbe Charakterzug, jedoch bis zur Obsession gesteigert, auch im Helden seiner Dichtung und "springt" von Medardus auf Viktorin über (**Das Unheimliche** 63), als dieser wie zuvor im "Kerker", nun im geschlossenen Raum der Klosterkirche, als "halbnackter Mensch" im "Tumult" erscheint (**Elixiere** 341) und im Wahn vollbringt, was der Mönch auf Grund seiner Rede: "Nur nicht wahnsinnig laßt mich werden - denn das Entsetzliche muß ich sonst tun" (340) wohl erdacht hatte, aber bei klarem Verstand, aus Angst vor der "ewigen Verdammnis" (340) niemals begangen hätte. In diesem Zusammenhang zeugt bereits ein Brief Hoffmanns, den er am 19. Juli 1812, zur Zeit seiner größten Leidenschaft für Julia Mark geschrieben hatte, von "infamsten exorbitantesten "Spukgestalten", deren Erscheinen wie später in den **Elixieren** dem Genuß von "kostbaren" Wein zu verdanken war, die als "gräßliche Dämonen" Medardus die "ganze Nacht hindurch" "quäl[t]en" (**Briefe und Tagebücher** I 374-375). Noch stärker tritt das Doppelgängermotiv in einer Eintragung vom 6. Januar 1804) in den Vordergrund. In dieser heißt es: "Ungeheure Gespanntheit des Abends - Alle Nerven<excitiert . . . Anwandlung von TodesAhndungen - DoppeltGänger - (**E.T.A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe** 22). Dieser fügt der Dichter am 27. Oktober 1809, die Notiz hinzu:

> Sonderbarer Einfall auf dem
> Ball vom 6
> Ich denke mir mein Ich durch ein Ver=
> vielfältigungsGlas - alle Gestalten die

> sich um mich herum bewegen sind Ichs
> und ich ärgere mich über ihr thun und
> lassen ppp (71).

Irrsinn aus wilder "Begier" und kalkulierendem klaren Verstand vereinten auch im letzten tragischen Geschehen, der Bluttat an Aurelie, die beiden Brüder, die unter dem Zeichen der "Ich-Verdopplung" diese Schuld auf sich geladen haben (**Elixiere** 341-342). Im Rahmen der "Rationalisierung" (**Romantischer Figuralismus** 193) wird diese jedoch ebenfalls geteilt (**Das Unheimliche** 62), als Aurelie, ihre Mitschuld einschließend, verkündet: "Fasse Mut, Medardus! der wahnsinnige Tor, den der böse Feind verlockt hat zu glauben, er sei du, und müsse vollbringen was du begonnen, war das Werkzeug des Himmels, durch das sein Ratschluß vollendet wurde" (**Elixiere** 344).

Im Rückblick auf die in dem Roman **Die Elixiere des Teufels** zu Tage tretenden psychologischen Aspekte kann nun abschließend hinzugefügt werden, daß der Dichter E.T.A. Hoffmann im Phänomen der "Ich-Verdopplung, Ich-Teilung [und] Ich-Vertauschung" einen Helden darstellte (**Das Unheimliche** 62), der von einem "jungen Menschen" für "identisch" gehalten wurde und der in "Überspringung seelischer Vorgänge" dessen "Wissen, Fühlen und Erleben" erfaßt hatte, um "endlich [in] beständige[r] Wiederkehr des Gleichen" durch "mehrere aufeinanderfolgende Generationen" zu erscheinen (**Das Unheimliche** 62) und am Ende des Werkes durch das "Märtirertum" der Geliebten (**Elixiere** 343) seinen eigenen Tod zu überwinden (349-350).

c) Das "Phänomen der Liebe"

In Übereinstimmung mit der "geistesgeschichtlichen" und "psychologischen" Bestimmung des Traumes offenbart das "Phänomens der Liebe" gleichartige Wesenszüge, die gedanklich fortsetzen, was in der vorangehenden Ausführung begonnen wurde. Kluckhohn führt die Bedeutung der Liebe im Leben des Dichters ebenfalls auf dessen Lebenserfahrung zurück und erklärt:

> Hoffmanns Liebeserlebnisse gehören gleichsam zwei verschiedenen Sphären der Liebe an, deren Gegensatz ihm dadurch deutlich wird. Zu der einen gehört . . . seine Ehe mit Mischa, . . . zu der anderen . . . Julia Marc, die in sein Leben trat wie das Lebendigwerden eines Ideals, . . . mit der seine Seele sich . . . vereinte . . . (**Die Auffassung der Liebe** 601).

Diese Dualität von "zwei verschiedenen Sphären der Liebe" wird auch im Roman **Die Elixiere des Teufels** wahrnehmbar, in dem die Heldin auf ähnliche Weise wie "Julia" zuvor in das "Leben" des Helden "trat". Wenn Aurelie, als "Lebendigwerden eines Ideals", im Sinne Platons zum Bereich der "himmliche[n] oder geistigen" Liebe gehört (4), enthüllen sich in Medardus doch auch Züge einer weniger "idealen" Liebesauffassung, die, an Hoffmanns "Ehe mit Mischa" erinnernd, nun Zweifel am "geistige[n] Verstehen" der Heldin aufkommen lassen, denn nach Feldges und Stadler zeigt "Medardus . . . zunächst einmal kein tiefes Interesse für die Persönlichkeit seiner Angebeteten" (**E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung** 212). Deshalb vereint Aurelie die oben erwähnte Dualität in ihrer eigenen Person, indem sie selbst "gleichsam [an] zwei verschiedenen Sphären der Liebe" teilzuhaben scheint, die der "Zeugungslust der Seele" und des "Leibes" zu entsprechen

scheinen (**Die Auffassung der Liebe** 4). Dieser bei Hoffmann selbst weniger deutlich hervortretende Zwiespalt kommt in den **Elixieren** in wesentlich stärkerem Maße zum Ausdruck. Oft, aber nicht immer, offenbarte sich eine Ambiguität in der Einheit vom "Bild der heiligen Rosalia" mit der irdischen Erscheinung der Geliebten, deren Wesen sich in der Beschreibung ihres "zum Himmel gerichteten Blick[es]" offenbart (340), in dem der "volle Ausdruck himmlischer Lust" lag (340). Im Sinne "späterer Denker" enthüllen sich in den **Elixieren** erneut beide Aspekte der Liebe, die "wahrer [oder] falscher, geistiger [oder] sinnlicher Liebe" entsprechen (**Die Auffassung der Liebe** 4), wenn Aurelie als "Heilige" und als "Geliebte" in den Visionen und Träumen des Medardus erschien, denn so "entzündeten" Augen, in denen "Tränen perlten, . . . die Flamme . . . die kein Gebet, keine Bußübung mehr dämpf[en]" konnte (**Elixiere** 52). Von seinem "Julia-Erlebnis" herrührend, "glüht" in Hoffmanns "Erzählungen" eine nie zu befriedigende Sehnsucht, die, "verzehrend" und "beseligend" zugleich, immer wieder auflodern würde, um auch in den **Elixieren** als "dämonisch lockende Gewalt" in den Vordergrund zu treten (602), wie Medardus gesteht:

> Aureliens Anblick, ihre Nähe, ja die Berührung ihres Kleides, setzte mich in Flammen. Des Blutes Glutstrom stieg fühlbar auf in die geheimnisvolle Werkstatt der Gedanken, und so sprach ich von den . . . Geheimnissen der Religion in feurigen Bildern, deren tiefere Bedeutung die wollüstige Raserei der glühendsten verlangenden Liebe war. (**Elixiere** 86)

Während diese Liebe, im Gedanken an Platon, der Sphäre der "Sinnlichkeit" angehört (**Die Auffassung der Liebe** 4), spricht

Kluckhohn jedoch auch von "jene[r] Sehnsucht, die . . . aus einem fernen Lande göttlicher Wunder ist" (602), von dem "Idealgestalten", die einer "besseren Welt" angehören und den "Mann, den sie lieben, in diese . . . hinaufziehen" würden (602). "Nicht das Bedürfen ist [dieser] Liebe Grund" (5), sie ist laut Kluckhohn, in der c h r i s t l i c h e n Liebesauffassung . . . fundiert" (5), in der nicht das "Erkennen", der "Liebe Grund" sei, sie gehe diesem "vielmehr voraus" (5). Man frage sich infolge dessen, ob "diese Liebe . . . mehr als ein Sehnen und Begehren aufzufassen" sei (5) oder als "Liebe zu Gott und Selbstliebe", die man als "wesenseins" und als etwas "ganz eigenes, Ekstatisches" verstand (6), das den "Menschen über sich selbst hinaus hebe", als dessen "Antwort . . . auf die göttliche Liebesfülle" (6). Ähnlich hatte sich wohl das Bild Julias für den Dichter "verklärt" (602), deren Inkarnation er in seinem Werk zu verherrlichen suchte (602). Zu dieser mit dem Gedankengut der Romantik übereinstimmenden Auffassung der Liebe finden sich in den **Elixieren** zahlreiche Beispiele, wovon das folgende als besonders eindrucksvoll empfunden wird:

> "Wünschen Sie sich Glück, Herr Baron! rief ich, wie von hoher Begeisterung plötzlich ergriffen . . . eine Heilige wandelt unter uns in diesen Mauern, und bald öffnet sich in segensreicher Klarheit der Himmel, und sie selbst, die heilige Rosalia, von den heiligen Engeln umgeben, spendet Trost und Seligkeit den Gebeugten, die fromm und gläubig sie anflehten. (**Elixiere** 76).

Trotz dieser Glorifizierung bemerkt Kluckhohn ernüchternd, daß es für Hoffmann keine "Vereinigung mit der Geliebten" gäbe (**Die Auffassung der Liebe** 603), da sonst sein

"Künstlertalent" erlöschen müsse (603). Von dieser Möglichkeit schrieb bereits der "alte Maler" im "Pergamentblatt", in dem er Franceskos "Hochzeitsfest" mit dem "fremden Weibe" schildert (**Elixiere** 84), obwohl es sich bei diesem, nicht einmal um "eine Ehe mit [einer] im tiefsten Grunde der Seele geliebten Frau" handelte (**Die Auffassung der Liebe** 604), sondern um ein "Venusbild", dessen "himmlisches Antlitz" der Gemahl nach der Feier nicht einmal mehr malen konnte (**Elixiere** 283). Des Helden "Künstlertalent" erstarb, jedoch der "Verzicht" war nicht "freiwillig", denn das "Weib, das er für das Orginal seines Bildes erkannte" (283), war "zum Tode erstarrt" (285). Auf den Dichter zurückblickend, weist Kluckhohn auf dessen eigenen "Verzicht", der sich aus Julias Heirat mit "Herrn Groepel" ergeben habe (**Auffassung der Liebe** 603) und den Hoffmann mit den Worten: "Das Schicksal meint es mit mir und meinem Künsterleben gut" (**Brief und Tagebücher I** 349), zu beschönigen versuchte. Wenn auch damit der von Platon erläuterte "Dualismus" der "himmlische[n]" und der "frevelhafte[n]" Liebe zum Ausdruck gebracht wurde, strahlt doch am Ende des Werkes die "Stimme" Aureliens "neue Kraft" aus, die auf der Erkenntnis der "c h r i s t l i c h e n Liebesauffassung" beruht. Diese besagt, daß "je reicher ein Wesen ist, desto mehr Liebe kann es geben; . . . und alles Menschenlieben wird überströmt von der mächtigen Liebe Gottes" (**Die Auffassung der Liebe** 5). Daher war es auch das Gebet der "fromme[n] Himmelsbraut", das den Helden "retten konnte" (**Elixiere** 341), denn echte "Liebe der Seelen" erlebe erst

durch den "Verzicht zu besitzen tiefste Beglückung" (**Die Auffassung der Liebe** 604). Ähnliche Gedanken sprach auch der Erzähler vor Aurelies Ermordung aus, als er verkündet: "Ihr Gelübde war mein Trost, meine Hoffnung, und hell ging in mir die Heiterkeit des Himmels auf" (**Elixiere** 341). Wie im Werk des Novalis geht nun der "Weg solcher Liebenden" nach "innen" in die Seele (**Die Auffassung der Liebe** 605), als wäre der "Traum ihnen das "tiefere wahrere Leben" geworden (605). Die "Erfüllung" dieses Geheimnisses vollzieht sich im "Liebestod", der "völligen Vereinigung der Seelen" (**Die Auffassung der Liebe** 605), deren "ewige Liebe" aber der "höllische[n] Glut der Lust" (**Elixiere** 344) nicht mehr bedurfte (**Die Auffassung der Liebe** 605). Diese Auffassung der Liebe entspricht auch den "Mystikern, die Liebe eine Wirkung der höchsten Vernunft: mynne [nennen]" (6), die eine Neigung des Willens sei und der Vernunft entspringe (6). Auf Grund dieser Erkenntnis spricht auch Medardus im Tode aus, was ihm das Phänomen der Liebe bedeutet:

> Es gibt höheres als irdische Lust, die meistens nur Verderben bereitet dem leichsinnigen, blödsinnigen Menschen, und 'das' ist jene höchste Sonnenzeit, wenn fern von dem Gedanken frevelicher Begier die Geliebte wie ein Himmelsstrahl, alles höhere, alles, was aus dem Reich der Liebe segensvoll herabkommt auf den armen Menschen, in [s]einer Brust entzündet. (**Elixiere** 349).

Nach der Betrachtung der vorliegenden Dichtung, der "geistesgeschichtlichen" Bestimmung sowie der "psychologischen" Auslegung und der Darstellung des Phänomens der Liebe" wird offenbar, daß alle Bestandteile des Romans **Die Elixiere des Teufels** in den "stofflichen Gehalt" einmünden, um

einen "Kreis" zu schließen, in dessen Mittelpunkt der "Traum von der geliebten glorifizierten Frau" vollendet worden ist. Letztlich führt der Inhalt der Geschichte, auf den Rahmen der "äußeren Bauform" zurückblickend, über die "innere Bauform" und die "Erzählweise" zurück zum "Kern" der Dichtung, in dessen Bereich alles zusammenfließt und verschmilzt, um dem Werk von E.T.A. Hoffmann sein endgültiges Gepräge zu verleihen. In wahrnehmbarer Analogie zu der Dichtung **Heinrich von Ofterdingen** hat sich auch hier ein "Ring" geschlossen, der in ständiger "Wiederkehr" als Wahrzeichen der "Ewigkeit" weiter bestehen wird.

3) Die Erzählung **Ligea**.

Der Traum von der geliebten glorifizierten Frau

Um den "stofflichen Gehalt" der obigen Dichtung zu bestimmen, werden auch weiterhin die bereits erläuterten Kriterien in Betracht gezogen werden, obwohl sich auch hier Unterschiede im Hinblick auf die Lebensanschauung des Dichters sowie auf dessen Verständnis der Liebe ergeben werden. Das von Feldges und Stadler erwähnte "passive Lebensgefühl" bleibt gleichermaßen bedeutend, da es in Poes Werk einen Helden zu überwältigen droht, der den Verlust einer geliebten glorifizierten Frau beklagt und dessen weiteres Dasein, vollkommen ihrem Andenken gewidmet ist. In diesem Sinne erinnert die Erzählung an August von Platens berühmtes Gedicht "Tristan", dessen erste Strophe mit den Worten beginnt:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!
(**August von Platen: Werke Band I. Lyrik.** 1.1-5.)

Wenn auch diese Zeilen vor allem die tödliche Schönheit, die nur "des Schrecklichen Anfang" ist, verkünden, so enthüllen sie ebenfalls die Angst eines Hinterbliebenen, der ohne die "Schönheit" der verstorbenen Geliebten nicht mehr leben kann. Nach Eva Volkmer-Burwitz unterscheidet dies den Dichter Edgar Allan Poe von Novalis, für den der Tod der Beginn einer erotischen Verschmelzung war (**Tod und Transzendenz** 215-216), während es Poes "Liebenden nie vergönnt [ist], im Diesseits ihr Glück zu finden" (**Tod und Transzendenz** 175).

Infolge dessen vollzieht sich auch in der Erzählung **Ligeia** eine "wahre" Idealisierung des "Geistes" ("Friedrich von Hardenberg (Novalis)": **Deutsche Dichter der Romantik** 243), in deren Verlauf sich die "geschaffene Welt" offenbaren soll, "damit . . . Kunst zur zweiten Schöpfung" werde, deren "Repräsentant" ein "Dichter" ist (**Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis** 412). Nach Heller "centers his story on . . . his memories of Ligeia. Though he inevitably reveals much about himself, his apparent purpose is to talk about his lost beloved" (**The Delights of Terror** 110). Daher kann auch in Poes Dichtung von "Initiations-Mythen" gesprochen werden (**Friedrich von Hardenberg** 412), die einem ich-bezogenen Erzähler in "potenzierenden" Visionen übermittelt werden (**Die Fragmente des Novalis als 'Präfiguration' seiner Dichtung** 223), um im "geträumte[n] Idealbild" der Heldin ihren Höhepunkt zu finden (**Friedrich von Hardenberg** 428). Dieses erscheint dem Erzähler in "the radiance of an opium dream"

(**Annotated Tales** 47). Peithman erklärt zu diesem Thema: "While in withdrawal from the drug . . . , opium mixed with alcohol, he had the grotesque and terrifying dreams that he wove into his literary fantasies" (47). Das dem Werk zu Grunde liegende Kernmotiv einer auf Erden unerreichbaren glorifizierten Frau beseelte Edgar Allan Poe von frühester Kindheit her und bildet die Substanz einer Geschichte, in der ein Dichter seine verlorene Geliebte darstellt und deren Vorname er im Gegensatz zu den vorangehenden Romanen von Novalis und Hoffmann im Titel nennt. Schon seine früheren Erzählungen **Berenice** und **Morella** wurden mit dem jeweiligen Vornamen der Heldinnen überschrieben, obwohl der Erzähler Erstere "knew her not--or knew her no longer as Berenice" (**Annotated Tales** 33), während er von Morellas Tochter sagte, daß "Morella's name died with her" (43). Im Hinblick auf das Motiv der Nennung eines Namens wird jedoch in der Dichtung **Ligeia** der Familiennamen der Heldin geflissentlich vermieden, als wolle der Erzähler dem Wort "Ligeia" eine einmalige mythische Signifikanz verleihen, um auch hier eine geheimnisvolle Sphäre zu schaffen, in der sich "the image of her who is no more" enthüllen wird (**Annotated Tales** 47). Heller bemerkt zu diesem Thema: "Throughout, the narrator provokes more questions about himself and about Ligeia while apparently elaborating answers . . . about Ligeia's identity and his purpose in writing" (**The Delights of Terror** 112).

Dieser Beschreibung entspricht auch das Motiv des lautlosen "Schattens", der "into [his] closed study" dringt

(**Annotated Tales** 47), um im farblosen Widerschein einer anderen Welt auch in **Ligeia** eine spontane "innerliche Einstimmung" auszulösen, denn "she sounds like a statue", bemerkt der Herausgeber (47), deren "loveliness" der Held rühmt (47). Im Zusammenhang mit einer "strangeness pervading it" (47) schildert dieser "the contour of the lofty and pale forehead", der "faultless" ist, "cold indeed" und "so divine" (47). Eva Wuletich-Brinberg erklärt, daß diese Schilderung aber ebenso auf den Dichter selbst zutreffen würde, denn:

> Like Poe's Ligeia's forehead is enormous and her hair like his is 'raven black.' More important, Ligeia has a genius that Poe lovingly attributes to himself. Finally, their chief trait, the divided self, now calmly rational, now tempestuous, reflected physically by Ligeia's placid forhead and her wild eyes, are the diametrically opposed aspects of Poe's definition of a poem with its 'surface ideality' and its 'undercurrent of meaning.' (**Poe: The Rationale of the Uncanny** 138-139).

Dem "'undercurrent of meaning'" diente hier eine auf Apollo weisende Erwähnung der Insel Delos, die in der griechischen Mythologie als die Geburtsstätte der Zwillinge "Apollo" und "Artemis" bedeutet wurde (**Standard Dictionary of Folklore: Mythology and Legend** 67). Im Sinne von Poes Gedanken- und Gefühlsverbindung, die zwischen einer "Statue" und einer schönen geliebten Frau ersteht, sollte an das Sonett "To Helen" erinnert werden (**The Poems of Edgar Allan Poe** 56), in dem der Held eine im Jenseits befindliche Geliebte besingt:

> Helen, thy beauty is to me
> Like those Nicéan barks of yore,
> That gently, o'er a perfumed sea,
> The weary, way-worn wanderer bore
> To his own native shore.
> . . .
>
> Lo! in yon brilliant window-niche

How statue-like I see thee stand,
The agate lamp within thy hand!
Ah, Psyche, from the regions which
Are Holy Land! (1.1-5, 3.11-15)

Laut Wuletich-Brinberg enthüllt sich im "Created Self" (**The Rationale of the Uncanny** 138) eine "strangeness" (**Annotated Tales** 47), die nach Todorov Attribute des "Unheimlichen", nicht "Vertrauten" aufweist (**Das Unheimliche** 47), denn "si l'on en croit Freud, le sentiment de l'étrange ('das Unheimliche') serait lié à l'apparition d'une image qui s'origine dans l'enfance de l'individu . . . La pure littérature d'horreur appartient à l'étrange;" (**Introduction à la Littérature Fantastique** 52).

In Anlehnung an Freuds Lehre scheint es sich in diesem Falle um eine geistige "Ich-Verdopplung" zu handeln (**Das Unheimliche** 62), während die "Vergötterei" des Erzählers dem Prinzip des "Mutterarchetypus" angehört, auf Grund dessen der Held in der Geliebten "die Göttin" erblickt (**Von den Wurzeln des Bewusstenseins** 96-97) und verkündet: "Ligeias beauty passed into my spirit there dwelling as in a shrine" (**Annotated Tales** 48). Roy Basler beschreibt "[this] symbolic deification of Ligeia as a sort of personal Venus Aphrodite" (**Sex, Symbolism and Psychology in Literature** 146), und Heller erläutert, "the main result of the failure of these substitutions is that the narrator is transformed by the intensity of his desire for the missing Ligeia into her double" (**The Delights of Terror** 116). Infolge dieser bedrohlichen Aussicht kann auch in Poes Erzählung außer dem ungewöhnlichen Doppelgängertum im Symbol des "unheimlichen

Vorboten des Todes" (**Das Unheimliche** 63) ein mit diesem Phänomen verbundenes **Orpheus**-Motiv wahrgenommen werden, wenn die Heldin, vom Sternbild der "Lyra" inspiriert, einer "Leier" gedenkend, berichtet: "I have been filled with it by certain sounds from stringed instruments" (**Annotated Tales** 49), um wie in den Werken von Novalis und Hoffmann, die Heldin zur "modernen Eurydike" zu erheben. "Certain sounds from stringed instruments" (**Annotated Tales** 49) erwecken jedoch im Erzähler Erinnerungen an "earlier years of [his] marriage" (50) und eröffnen gleichzeitig einen "Ausblick" auf das "Ziel" (50), von dessen Signifikanz die folgenden Zeilen künden:

> With how vast a triumph--with how vivid a delight--with how much of all that is ethereal in hope--did I 'feel' . . . that delicious vista by slow degrees expanding before me, down whose long, gorgeous, and all untrodden path, I might at length pass onward to the goal of a wisdom too divinely precious not to be forbidden! (50)

Wenn Peithman in der Sehnsucht nach der Geliebten die Wirkung der "Jungian 'anima', that personification of all female psycholocical tendencies in a man's psyche" zu erkennen glaubt (50), dann betont die obige Aussage aber auch die Idee von der Einkehr eines Lebenden in die Unterwelt, aus der ein anderer "vulture of stern passion" (**Annotated Tales** 49) im späteren Gedicht **The Raven** zurückkehren wird, um als "this ominous bird of yore" von der jenseitigen Welt Kunde zu geben (**The Poems of Edgar Allan Poe** 12.70-71). In scheinbar direkter Vorbildung zu diesem Ereignis klagte schon der Held der Erzählung: "How poignant, then, must have been the grief with which, after some years, I beheld my well-grounded expectations take wings to themselves and fly away!" (**Annotated Tales** 50).

"Many mysteries of the transcendentalism in which [they] were immersed" (50) entfalten sich alsdann im Traume von der "Katastrophe", in dem Ligeia, von Krankheit und "the waxen hue of the grave" gezeichnet (50), im Kampf um ihr Leben einem "Schatten" entgegentritt (50). Dieser gehört nach Nicolas Boussoulas dem "Universum des Todes" an, in dem "La Mort ne nous vient que du grand Tout. Elle est l'ombre que projette sur nous l'infiniment Grand" (**La Peur et l'Univers dans l'Oeuvre d'Edgar Allan Poe** 39). Erneut lauscht der Erzähler einer "melody more than mortal . . . which mortality had never before known" (**Annotated Tales** 50), als "at high noon of the night in which she departed, . . . she bade [him] repeat certain verses . . . composed by herself" (51), um bereits in ihrem Gedicht "The Conqueror Worm" (51) eines Raubvogels zu gedenken, der Unheil prophezeite:

> Mimes, in the form of God on high,
> Mutter, and mumble low,
> And hither and thither fly-
> Mere pupets they, who come and go
> At bidding of vast formless things
> That shift the scenery to and fro,
> Flapping from out their Condor wings
> Invisible Wo!
> (**Annotated Tales** 51)

Basler erklärt zu Ligeias Gedicht:

> The 'Conqueror Worm,' which represents her philosophy and is read by the hero merely at her peremtory request. This fact is always overlooked in the rational interpretations of the story . . . . Thus, in spite of her power and beauty and her passionate desire for life, . . . the earthly body of Ligeia dies--perhaps, as the obsessed hero conceives, because she has not believed in her power to conquer death. (**Sex, Symbolism, and Psychology** 149)

Als hätte Ligeia diesen Schicksalsspruch vernommen, "she

suffered her white arms to fall, and returned solemnly to her bed of Death" (53), um nach letzter Wiederholung des angeblichen Glanvill Zitats zu sterben (53).

In diesem Zusammenhang erregt eine Aussage von Volkmer-Burwitz unsere Aufmerksamkeit, in der sie, auf das Gedicht "The Raven" weisend, ihrerseits von der dunklen "Macht" des Todes spricht (**Tod und Transzendenz** 175), die "das menschliche Individuum dem Wahnsinn nahe bringt" (175), der schon in der obigen Erzählung im Motiv der "tumultuous vultures" und "those eyes", den Helden befiel (**Annotated Tales** 49) und seine Liebe zu Ligeia in Haß verwandelte, als er durch "Einfügen einer dritten Figur" (**Tod und Transzendenz** 175) in der schweigenden Rowena das erwünschte Opfer findet, "that [he] . . . could not help perceiving" (**Annotated Tales** 55). Nach Basler liegt der Grund für dessen "mad persecution of Rowena . . . [in] his frustrate desire for . . . the lost Ligeia" (**Sex, Symbolism, and Psychologie** 151). Durch Rowenas körperliche Gegenwart hervorgerufen, überkommt ihn um so stärker die Erinnerung an die Vergangenheit, wenn er berichtet: "My eyes then fell, as I called to mind the circumstances of a former night, to the spot beneath the glare of the censer where I had seen the faint traces of a shadow" (**Annotated Tales** 56), dessen Gegenwart dann im "spirit still hovering" wahrnehmbar wird (57), um den Helden zu faszinieren. Dieser erlebt alsdann in seinen "passionate waking visions of Ligeia" (57) die Wiederkehr des "Geistes" (**Die wahre Wiederholung: Drei erbauliche Reden 1843** 89-90), bis "The thing that was

enshrouded advanced boldly and palpably into the middle of the apartment" (**Annotated Tales** 59), um letztlich in "the stature, the demeanor of the figure" (59) beide Heldinnen unter dem Wahrzeichen des "Geistes" nun auch körperlich zu vereinen. Basler erklärt das Geschehen mit diesen Worten:

> This is the wish-illusion that not he but the ghost of Ligeia, . . . is preying upon the distraught . . . body of Rowena. The details of resuscitation and relaps he wishes to believe evidence of the struggle of Ligeia's spirit to drive Rowena out of the body and to reanimate it herself" (**Sex, Symbolism, and Psychology** 153).

Auf Grund dieser schrecklichen und unerklärlichen "revivification . . . and, finally, of her apparent transformation into Ligeia" (**The Delight of Terror** 117), war für Heller die Rückkehr der verstorbenen glorifizierten Frau ein "Wunder" (119), welches zum Anfang der Dichtung zurückführt, in deren Überschrift ein Namen genannt wurde. Auch dieses Thema wird in den nachfolgenden Betrachtungen des Traumes vom Tode der Geliebten erneut wieder aufgenommen werden.

Am Ende der Erzählung **Ligeia** wurde ebenfalls eine Wiedervereinigung der Liebenden geschildert, die jedoch im Gegensatz zu den vorangehenden Werken auf Erden ihre Erfüllung fand, nachdem Rowenas "Verhüllungen" gefallen waren und nur noch Ligeia übrigblieb (59). Auch in dieser Dichtung hat sich ein ewiger mythischer Kreislauf vollendet, der wie in den Romanen von Novalis und Hoffmann mit einem "herrlisch[n] Bild" begonnen hatte (**Die Elixiere des Teufels** 349), um mit der Wiederkehr des "geträumten Ideals" zu enden, das nun Wirklichkeit geworden war, obwohl eine entsetzliche

Wirklichkeit - was den Dichter Edgar Allan Poe besonders von Novalis entfernt, aber auch von Nerval und zum Teil E.T.A. Hoffmann und seinem Roman, näher bringt.

a) Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung

Das Kernmotiv des Traumes vom Tode der Geliebten durchzieht auch Poes gesamte Erzählung, um mit der Wiederkehr Ligeias die Erfüllung eines Wunschtraumes darzustellen, dessen Verwirklichung seit der Kindheit des Dichters nach Bonaparte: "dans [son] inconscient" lebte (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 297). Im Rückblick auf die "geistesgeschichtliche" Quelle des Motivs der ersten Erscheinung eines geliebten Wesens konnte bereits im Epos des Altertums die Göttin "Aruru" wahrgenommen werden, die "sich im Herzen [schuf]" (**Das Epos von Gilgamesch** 1: 30-33), wovon der Held träummte (1: 26). In der Erzählung **Ligeia** "schuf" sich der Held eine Geliebte, die in "potenzierenden" Visionen, im "geträumte[n] Idealbild" von Elizabeth Arnold ersteht, um an die Stelle dieser "Göttin" zu treten, die ebenfalls dem "Land" des Todes angehörte (**Epos von Gilgamesch** 1: 10). In Wirklichkeit wird diese in ihrer Reinkarnation in Ligeia verdoppelt (**Das Unheimliche** 62), deren wahre Identität jedoch geflissentlich verheimlicht wird.

Das auch in der Dichtung Poes enthaltene verwandelte **Orpheus**-Motiv wird in dieser vertieft sinnbildlich dargestellt, als die verstorbene Geliebte selbst mit ihrem "stringed instrument" den Gatten in die Tiefe ruft (**Annotated Tales** 49), während im Epos des Altertums eine "Trommel" dazu

diente, den geliebten "Diener" in die Unterwelt zu senden (**Das Gilgamesch-Epos** 12: 4-10). Wenn der dem Traum von der Katastrophe vorangehende **Orpheus**-Mythus auch in dem Werk **Ligeia** die Nähe des Todes betont (**Annotated Tales** 50), dann verwandelt sich das bereits erörterte Doppelgänger-Motiv unter dem Vorzeichen des "Created Self" (**The Rationale of the Uncanny** 138), auf außergewöhnliche Weise, deren Signifikanz in den nachfolgenden Betrachtungen erneut begutachtet werden soll.

Der Namen der Heldin wurde schon in Dantes Werk nicht genannt, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, daß in diesem ein Held den wirklichen Namen der Geliebten lediglich vor seinen Freunden verschweigen wollte (**La Vita Nova** 4. 1-8), während in der vorliegenden Dichtung der Erzähler eine nähere Auskunft über die glorifizierte Frau vor sich selbst: "'sur le bord même' du souvenir" zu verbergen trachtet (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 288). Im Sinne Petrarcas könnte auch in der Erzählung **Ligeia** von einer verehrten "geheimnisvollen Frau", die ein Held "aus [der] Ferne liebt[e]", gesprochen werden (**Petrarca** 3), die allerdings weniger ein "Mittlertum" vollbringt, als vielmehr dem Hinterbliebenen Einblick in eine höhere Sphäre gewährt, aus deren transzendentem Bereich er die Geliebte zurück zur Erde "ruft", wenn immer sein "Gedächtnis" zu "Ligeia, the beloved, . . . the beautiful, the entombed", zurückfliegt (**Annotated Tales** 55).

Dieses Geschehen trat mit Übermacht in den Vordergrund,

als "following her death, . . . motivated by his will" (**Sex, Symbolism, and Psychology** 150), "L'époux inconsolable de Ligeia" versucht (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 293), eine Doppelgängerin der verlorenen "inoubliable Ligeia!" zu finden. Laut Bonaparte ist Rowena "le double [de l'] être qu'elle incarne avec ses cheux blonds et ses yeux bleus, symboles de la différence, expression du contraste" (293), wodurch die "Untreue" an das "geheiligte Andenken" (293) nur noch verschlimmert wird, zumal es eine solch drastische Abweichung vom ursprünglichen Ideal in der Dichtung von Novalis und Nerval nicht gibt, wohl aber im "Pergamentblatt des alten Malers", als Franceskos "wunderbare[s] Bild" (**Elixiere** 284) zum "lügnerische[n] [Trug] verdammter Zauberei" wurde (285). Im Unterschied zu William Shakespeares Tragödie **Romeo und Julia** und zu dem Werk **Leo Armenius** von Gryphius hinterlassen die Traum-Halluzinationen in der Erzählung **Ligea** allerdings keinen gewollt trügerischen Eindruck, da ja das Problem eventueller Zweifelhaftigkeit sich höchstens aus der zeitweisen Unzurechnungsfähigkeit des Erzählers erklären läßt, dessen "preoccupation with the 'idée fixe' or obsession in an extreme form of monomania which seems intended by Poe to be the psychological key to its plot" (**Sex, Symbolism, and Psychology** 142). Anders als in den obigen Werken der Epoche des Barocks, in denen der Betrug die Tragödie verhehlen sollte, wurde die in "Opium"-Träumen implizierte Schicksalhaftig in Ligeias Gedicht offenbar, die von der Heldin letztlich angenommen wurde, als sie erklärt:

That the play is the tragedy, "Man,"
  And its hero the Conqueror Worm.
(**Annotated Tales** 52)

Eine mögliche Vorbildung des Phänomens einer schicksalhaften Bestimmung kann schon in Goethes **Faustdichtung** wahrgenommen werden, in deren **Erstem Teil** Margarete ihr Lied vom bevorstehenden Tode sang:

  Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldenen Becher gab.

. . .

  Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.

  Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer,
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.
(**Goethes Werke 3**: 1.2759-2782)

Die sich in Margaretes "Gedicht" offenbarende universale Bedeutung entfaltete sich auch im "stofflichen Gehalt" der Erzählung **Ligeia**, um in den Motiven vom Liebestod und von der Treue über "das Grab" hinaus ebenfalls in den Romanen von Novalis, Hoffmann und später auch Gérard de Nerval ihren Niederschlag zu fanden.

b) "Psychologische" Erkenntnisse, die zur Bestimmung des Traumgeschehens beitragen

Im Zusammenhang mit dem Traum vom Tode der Geliebten wird auch in der Erzählung **Ligeia** das Motiv der Geheimhaltung wahrnehmbar. Volkmer-Burwitz erklärt in bezug auf den Dichter und seine Werke: "Bei Poe findet man . . . Verschlüsselung . . . , idealisierende Ästhetik und sublimierte Erotik" (**Tod**

und Transzendenz 176). Dieser Ansicht entspricht die Rede des Erzählers, mit der er die rätselhafte Herkunft der Heldin zu deuten versucht: "Was it a playful charge on the part of my Ligeia? or was it a test of my strength of affection, that I should institute no inquiries upon this point? or was it rather a caprice of my own--a wildly offering on the shrine of the most passionate devotion?" (**Annotated Tales** 47). Während das Wort "shrine" im Sinne von "Heiligengrab" einmal der Verschwiegenheit des "am jenseitigen Ufer . . . gelegenen . . . Ruheort[es]" dient (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 298), symbolisiert die Bezeichnung "Schrein" aber ebenfalls den Sarg, in dem ein "Heiligtum" begraben liegt. Von dieser Feststellung ausgehend scheinen die psychoanalytischen Erkenntnisse von Marie Bonaparte von maßgeblicher Signifikanz zu sein.

Die Autorin beleuchtet in ihren nachfolgenden Aussagen erneut die Vergangenheit des Dichters Edgar Allan Poe, um dessen "Erinnerung" an eine zu früh verstorbene Mutter zu erläutern und diese mit dem Schicksalsweg ihres Sohnes in Verbindung zu bringen. Sie schreibt:

> On avait dû montrer une dernière fois à Edgar Poe sa mère 'endormie'. Ce tableau ne devait jamais s'effacer de sa mémoire. Non pas de la mémoire qui se souvient consciemment, mais de cette plus profonde mémoire qui réside en nous, inconnue à nous-même, et sur laquelle s'édifient notre caractère et notre destin. Non plus ne devait s'effacer l'inconscient souvenir des longs mois de maladie et de déclin de la mère bien-aimée. (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 1: 9)

Angesichts dieser Darlegung nimmt es nicht Wunder, wenn Bonaparte erklärt: "**Ligeia**, un autre conte de 'transfert' est,

de toutes ses histoires en prose, celle que Poe préférait" (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 284). In dieser Erzählung enthülle bereits die erste Beschreibung der Heldin "son complexe central" (284), als der Erzähler verkündet: "I would in vain attempt to portray the majesty, the quiet ease, of her demeanor, or the incomprehensible ligthness and elasticity of her footfall" (**Annotated Tales** 47), "qui rappelle singulièrement la légère danseuse, la sylphide poitrinaire qu'avait été Elizabeth Arnold" (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 285). Der im "Opium-Traum" geschilderten "Schönheit" Ligeias (**Annotated Tales** 47) hält die Autorin das "portrait" der Mutter entgegen (**Edgar Allan Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 285), um "en tenant compte de l'idéalisation fatale" (285), im Sinne Jungs, mit der "Wirkung des Mutterkomplexes" (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 102) dem "Sohn . . . Wahnsinn und frühe[n] Tod" in Aussicht zu stellen (102). In Anbetracht einer solchen Möglichkeit fügt Bonaparte erläuternd hinzu: "On sait que, d'après Poe . . . **Ligeia** aurait été conçue à la suite d'un rêve où lui seraient apparus des yeux, rien que des yeux, fascinateurs, étranges. Ainsi, du fond de lui-même, la mère de son enfance continuait à le hanter" (287). Der "Augen-Ausdruck" der Mutter sei gleichsam "l'accent psychique [qui] avait 'été' déplacé, suivant le mécanisme, . . . du 'déplacement' sur un détail" (288), um auf Grund der "moralischen Einstellung" des Dichters "le souvenir réel de ses désirs incestueux" zu verdrängen (288), "et c'est

pourquoi, . . . il ne pouvait toutefois jamais se ressouvenir" (288). Infolge eines solchen Unvermögens bedeute auch die zuvor erwähnte Namensverschweigung "une façon de supprimer le père rival" 289), die schon in den Erzählungen **Berenice** und **Morella** im Phänomen der unklaren "identity of [their] person[s]" in Erscheinung trat (**Annotated Tales** 33):

> Il peut y avoir là un souvenir inconscient de la brillante petite actrice qui savait déclamer, danser, chanter, et que son enfant avait pu admirer sur les planches, mais l'omniscience des Morella, des Ligeia, comme nous l'avons déjà indiqué, symbolise sans doute d'abord l'omniscience de la mère en matière sexuelle. (**Edgar Allan Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 289-290).

Im Rahmen ihrer psychoanalytischen Erkenntnisse weiß Bonaparte, im Sinne Todorovs eine andere "Übertragung" von einem "objet", "la beauté de la Mère", auf ein "sujet", die "Natur" zu nennen (**Introduction à la Littérature Fantastqiue** 122-123), indem sie "l'étoile, en passant par l'océan, la Mer, éternel symbole maternel" erwähnt (**Edgar Allan Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 289). Gemeint ist hier "das Ziel", das im "weiteren Sinne" **(Von den Wurzeln des Bewusstseins** 97), auch nach Boussoulas, "l'Univers" bedeutet (**La Peur et l'Univers** 36), um in "Himmel" . . . "Erde" [und] "Mer", die "Erlösungssehnsucht" des Menschen sinnbildlich zu bezeugen (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 97). Boussoulas vergleicht die "Angst" vor dem "Tode" (**La Peur et l'Univers** 36) in der Erzählung **Berenice** mit einer Stelle in **Ligeia:** "où Edgar Poe ramène justement l'expression des traits physiques du visage de son héroïne à celle de l'océan, de la chute . . . 'd'une étoile . . . qu'on trouvera près de la grande

étoile de la Lyre'" (36), dem Sternbild der Lyra (**Annotated Tales** 49), das auch "dans **Bérénice**, . . . [et] le **Corbeau**, . . . la présence simultanée d'amour et de mort, d'amour et de peur" offenbart (**La Peur et l'Univers** 91), obwohl die "gorgeous yet fantastic beauty", Berenice, erst nach ihrem Tode vom Helden geliebt wurde (**Annotated Tales** 33). Daher wirkt auch die Aussage Boussoulas' wie eine Verkündung: "La peur de la Mort chez Edgar Allan Poe n'est pas de nature particulière et limitée; il ne s'agit pas de telle ou telle mort, mais de la Mort comme un tout" (**La Peur et l'Univers** 36), dem nicht nur Elizabeth Arnold, sondern auch Ligeia und alle anderen Heldinnen ausgeliefert waren.

In Übereinstimmung mit dem Prinzip des "Mutterkomplexes" (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 81) handelt es sich offensichtlich um eine "grenzenlose Faszination" (81), wenn der Held vom "Reichtum" Ligeias spricht (**Annotated Tales** 53), "ce dernier attribut maternel" (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 292), das in absolutem Gegensatz zur Wirklichkeit, eine Gabe "of what the world calls wealth" darstellt (**Annotated Tales** 53) und deren Bedeutung Bonaparte beschreibt:

> . . . je crois que cette richesse soudain déployée après la mort de Ligeia est à nouveau le reflet d'un événement biographique de l'enfance d'Edgar Poe: son adoption, après la mort d'Elizabeth Arnold, par la riche Frances Allan, et son installation, alors, en de somptueux appartements, contrastant avec la 'sombre cité . . . où il avait vécu auprès de Ligeia-Elizabeth. (292)

Folgerichtig bemerkt die Autorin: "c'est à Ligeia, et non à celle qui va lui succéder, que Poe attribue la richesse dont

est comblé son héros" (292-293). Der Grund dafür beruht erneut auf der Loyalität des Dichters, für den Rowena:

> . . . incarne en effet l'infidélité, l'impiété envers un souvenir sacré. . . . La première grande infidélité d'Edgar à sa mère réelle, qui fut-elle, . . . sinon Frances Allan? La présente infidélité du même Edgar, qui était-elle, sinon cette petite cousine Virginia qu'il venait, dès 1835, d'épouser? (293).

Daher erscheine auch in der Erzählung **Ligeia**: "La transmutation en haine" verständlich (293), als deren Folge das "Wunder der Rache" der Verstorbenen "à qui l'on fut infidèle" (294), geschehen soll. Zu diesem Thema bemerkt Bonaparte: "Ainsi, Rowena, comme autrefois en son temps Frances Allan, comme bientôt et peut-être dès lors Virginia, est atteinte d'un mystérieux mal de langueur qui va l'entraîner inexorablement à son tour vers la tombe" (294). Als könne der Held das, von ihm erhoffte Ende Rowenas nicht schnell genug erleben, glaubt er "quelques autres expressions" wahrzunehmen (**La Peur et l'Univers** 108), deren Sinn "l'expression d'effort vers une idée" bedeute (108), die sich in der Dichtung zu verwirklichen beginnt, als "Les yeux fixés sur le corps de Rowena, le veuf ne pense qu'à Ligeia" (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 295).

Von der Vergangenheit auf die Gegenwart projiziert, entfaltet sich alsdann im "miracle du retour de la morte en celle qu'elle a tuée, en celle qui n'était qu'un transfert indigne d'elle" (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 295) das letzte Geschehen, um den Kern des "stofflichen Gehalts" herauszukristallisieren, dessen Signifikanz Bonaparte mit diesen Worten erläutert: "Ainsi,

sans le savoir lui-même, Edgar Poe proclamait que toutes ses amours ultérieures, de Frances Allan à Virginia et au delà de cette dernière, ne seraient jamais que la réincarnation de son premier amour, de sa mère en son inconscient jamais morte et ressuscitée à chacune de ces nouvelles amours" (297). Wenn diese Beurteilung gleichsam das Thema der "Opium"-Visionen des Dichters zu beschreiben scheint, wirkt eine Erkenntnis Freuds nicht weniger eindrucksvoll, als er von der Signifikanz des Traumes in der Dichtung spricht, in der das "Träumen" zu "einer Art von Geheimschrift" werde (**Sigmund Freud: Die Traumdeutung** 118), in der die Vergangenheit zum allumfassenden Begriff der Zeitlichkeit werde, um die Zukunft und die im Traume erlebte Gegenwart zu einer Einheit zu verschmelzen (588), in der "man" den "Wert des Traums" erkenne (588), der "aus der Vergangenheit stammt" (588). Freud fügt erläuternd hinzu:

> Zwar entbehrt auch der alte Glaube, daß der Traum uns die Zukunft zeigt, nicht völlig des Gehalts an Wahrheit. Indem uns der Traum einen Wunsch als erfüllt vorstellt, führt er uns allerdings in die Zukunft; aber diese vom Träumer für gegenwärtig genommene Zukunft ist durch den unzerstörbaren Wunsch zum Ebenbild jener Vergangenheit gestaltet. (588)

In der Erzählung **Ligeia** wiederholt sich im Traume von der Geliebten ein ständiger Kreislauf, der vom Sterben der Heldin zu ihrem neuen Erwachen führt (**Annotated Tales 50**-59), um im Sinne der "Perfectibilité" zum Leben zurückzukehren (**La Peur et l'Univers** 102), denn "au delà de la Mort, il y aura de nouveau la Vie . . . la Vie immortelle" (102), in dem sich "ein solches Wiederaufleben [der] geliebten Geschiedenen,

[als] eine ewige Wiedererneuerung aus dem Tode", vollziehen wird (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 76).

c) Das "Phänomen der Liebe"

Den in der geistesgeschichtlichen und psychologischen Bestimmung des Traumes erörterten Gedanken folgend wird auch die "Auffassung der Liebe" hauptsächlich auf der chronologisch durchgeführten Auslegung Kluckhohns beruhen, obwohl auch zusätzliche Anmerkungen der bereits zitierten Quellen zur Sprache kommen werden.

"Entsprechend dem Dualismus" der Lehre Platons (**Die Auffassung der Liebe** 4) kann auch in der Erzählung **Ligeia** das Wesen der Liebe als "seelische[s] Phänomen in [der] Sphäre entweder der Vernunft oder der Sinnlichkeit" wahrgenommen werden (4). Unter Berücksichtigung dieser Erkenntnis gehört die scheinbar vom "[G]eistigen" beherrschte Liebe des Helden trotzdem nicht der "Welt der Ideen an, die keinen Anteil mehr an Liebe hat" (4), sondern "nur zu einer Zwischenwelt" (4), in der sich gleicherweise "such passion" (**Annotated Tales** 49) und das "Dämonische" entfalten (**Die Auffassung der Liebe** 4). Im Gegensatz zu Platons Verzicht auf "Gegenliebe" soll in Poes Werk diesem Phänomen jedoch eine überschwängliche emotional bedingte Zuwendung "entgegenkomm[en]" (4), denn der Erzähler gesteht: "For long hours, detaining my hand, would she pour out before me the overflowing of a heart whose more than passionate devotion amounted to idolatry. How had I deserved to be so blessed by such confessions?" (**Annotated Tales** 50). In teilweiser Übereinstimmung mit den "Neuplatonikern", die

nur die "Seele für der Liebe fähig" hielten (**Die Auffassung der Liebe** 5), offenbart sich in der gesamten Erzählung die ewige Sehnsucht des Hinterbliebenen, die der "Erlösungssehnsucht" ähnlich (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 97), im Sinne Bousquets der platonischen Liebe eine "atmosphère morale" zu verleihen scheint (**Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique** 159). Diese Gedanken führen zur "christlichen Liebesauffassung" des Mittelalters (**Die Auffassung der Liebe** 5), der zufolge das "Verhältnis des Menschen zu Gott" in den Vordergrund tritt. In der Dichtung **Ligeia** wurden bereits Spuren der christlichen Denkungsweise wahrnehmbar, als sich "Man" zu "God . . . a great will" wandte (**Annotated Tales** 46), um bei jeder Wiederholung dieses Zitats, laut Peithman, Poes "notion of spiritual manifestations and the eternity of the soul" zu betonen (46), bis "An angel throng" erscheint (51), um im Gedicht "The Conqueror Worm" das Schicksal aller Menschen zu verkünden (51). Im Zusammenhang mit dem Tode und dem Phänomen des "Unsterblichen" in der "Sinnenwelt" (**Die Auffassung der Liebe** 4) erklärt Boussoulas "La résurrection de lady Ligeia, et sa réappartion à la vie, ne sont dûes qu'a sa gigantesque puissance de 'volition', volonté qui se manifestait sous 'une intensité singulière dans la pensée, dans l'action, dans la parole'" (**La Peur et l'Univers** 104). Auch Kluckhohn widmet seine Aufmerksamkeit der "einzigartigen Stärke des Gedankens", indem er einen "neuen Typus", der sich "im Laufe der Renaissance" herausgebildet habe, erörtert (16). Er erläutert das Wesen der

"'virago', die in das männliche Gebiet" hinüberstrebe" (16). Demnach sei das Höchste, "was zum Preise einer Frau gesagt werden [könne]", das Lob, daß sie einen "männlichen Geist" habe (16). Dem obigen Prinzip entspricht "die geistige Beziehung" (16), die sich in Poes Werk in der Rede des Erzählers bekundet, wenn dieser sagt: "Indeed upon any theme of the most admired . . . have I 'ever' found Ligeia at fault? How singularly--how thrillingly, this one point in the nature of my wife has forced itself at this late period only, upon my attention!" (**Annotated Tales** 49).

Am Ende der Dichtung, als "Ligeia stood before him" (**Sex, Symbolism, and Psychology** 156), nannte der Held sie "the LADY LIGEIA" (**Annotated Tales** 59), womit sich die Verwirklichung einer "Idee" vollendet, deren Ursprung bis zum Anfang der Geschichte zurückführt, in deren Titel der Held "Ligeia" nannte, um "in truth, the character of [his] beloved, her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the . . . enthralling eloquence of her low musical language" zu preisen (**Annotated Tales** 46) und ihn selbst in die Vergangenheit zurückzuführen, in der bereits einer anderen geliebten Frau dieselben Attribute zu eigen waren.

Mit dieser Erkenntnis schließt sich ein Kreis, dessen Umfang den "stofflichen Gehalt" der Erzählung **Ligeia** umgibt, um in deren Mittelpunkt alles Geschehen zu enthüllen, als im "médaillon d'Elizabeth Arnold" (**Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre Étude Analytique** 2: 286) die "großen Augen Ligeias" sichtbar wurden (286). Diese Gegebenheit schildert Bonaparte in ihrer

Anmerkung:

> J'ai mis en italique les parties de la description qui semblent le plus évidemment correspondre au médaillon d'Elizabeth Arnold. Il est significatif que le mot même de 'médaillon' se soit glissé dans la description que Poe fait de Ligeia. On se rappelle que le seul portrait qu'il possédât de sa mère était justement ce médaillon" (286).

Gemeint ist auch hier das Antlitz Ligeias, welches "the delicate outlines" besaß, die den "graceful medallions of the Hebrews" so ähnlich waren (**Annotated Tales** 47), um "in similar perfection" (47) die Schönheit der "Geliebten" zu verewigen: "Le sentiment du Beau particulier à Edgar Poe . . . [était] étroitement en rapport avec son complexe maternel; la délicate artiste qu'était sa mère . . . [et] . . . pour lui le prototype de toute beauté" (289), das Traumbild von "Elizabeth-Ligeia", das in seiner Dichtung aus dem "Grabe" erstanden war (297). Am Abschluß der Analyse der geistesgeschichtlichen Bestimmung, der psychologischen Betrachtung und des "Phänomens der Liebe" kann auch in der Erzählung **Ligeia** ein Zusammenfließen aller Bestandteile der "äußeren" und "inneren Bauform" sowie der "Erzählweise" im "stofflichen Gehalt" wahrgenommen werden, in dem die Geschichte des Helden und die Vergangenheit eines Dichters dargestellt wurden, um eine poetische Schöpfung von Edgar Allan Poe zu vollenden.

4) Der Roman **Aurélia**.

Der Traum von der geliebten glorifizierten Frau

Die in der Einführung erörterten Kriterien werden auch im Zusammenhang mit dem obigen Werk in Betracht gezogen werden,

da diese auch weiterhin ihre Gültigkeit behalten. Von persönlichen Erfahrungen des Dichters geprägt, offenbaren schon die ersten Zeilen der "unzusammenhängenden Chronologie" Gedanken und Gefühle, die ihn zur Zeit der Niederschrift seines "literarische[n] Testaments]" bewegt haben (**Gérard de Nerval: Darstellung und Deutung des Todes** 155):

> Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le 'moi', sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. (**Oeuvres** 1: 359)

Helen Merz erläutert das Wesen des Traumes in Nervals Dichtung:

> Hemmungslos bricht der Traum durch in Aurélia . . . War er bisher nur indirekt faßbar als Auflösung seiner Gegenwelt, so ist er nun unmittelbar, offen preisgegeben. Die letzte Gegenspannung ist gebrochen, die Verbindung mit der Außenwelt abgebunden und damit die objektive Wertung aufgegeben. (**Traum und Wirklichkeit bei Gérard de Nerval** 79)

Bonnet wendet seine Aufmerksamkeit den einführenden Zeilen der Erzählung **Aurélia** zu, in denen das Motiv der "Pforten von Elfenbein oder Horn" ersteht, die eine "unsichtbare Welt" verschließen, um sie vom Bereich des irdischen Lebens zu trennen ("Gérard de Nerval: Au Rendez-vous de la Civilisation Grecque et Romaine." **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 44-45). Der Autor verknüpft seine Beschreibung der "mystischen Tore" mit dem 21. Gesang der **Odyssee**, in dem Penelope zu ihrem

zurückkehrenden Gatten spricht:

> 'Fremdling, es gibt doch dunkle und unerklärbare Träume,
> Und nicht alle verkünden der Menschen künftiges Schicksal.
> Denn es sind, wie man sagt, zwo Pforten der nichtigen Träume,
> Eine von Elfenbein, die andre von Horne gebauet.
> Welche nun aus der Pforte von Elfenbeine herausgehn,
> Diese täuschen den Geist durch lügenhafte Verkündung;
> Andere, die aus der Pforte von glattem Horne hervorgehn,
> Deuten Wirklichkeit an, wenn sie den Menschen erscheinen.
> (**Homer: Odyssee** 61-69)

Bonnet erinnert außerdem an Virgils Heldengedicht **Äneïs**, in dem der "Palast des Schlafes" genannt wird (**L'Énéide** 349), in dem sich eine "doppelte Pforte" öffnet, von der:

> L'une, faite de corne, envoie à la clarté
> Les songes qui vers nous portent la vérité;
> L'autre, d'un pur ivoire, offre un libre passage
> Aux spectres mensongers de forme et de langage
> Que les mânes trompeurs font errer dans la nuit.
> (6.1083-1088)

In Nervals Beschreibung der Unterwelt, aus deren "Dunkel" sich "blasse unbewegliche Gestalten" lösen, wird eine Parallele zu Goethes **Faustdichtung** erkennbar, in deren "Zueignung" ebenfalls "Gestalten" aus "Dunst und Nebel" steigen, um den Helden im "Zauberhauch", der ihren "Zug umwittert", zu erschüttern (**Goethes Werke.** 3: 1-8):

> Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen
> Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,
> Es schwebet nun in unbestimmten Tönen
> Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,
> Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,
> Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;
> Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
> Und was verschwand, wird mir zu Wirklickkeiten.
> (25-32)

Die Worte: "Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe" führten bereits in der obigen Tragödie das "tradierte **Orpheus**-Motiv" ein, das nun in **Aurélia** in den Vordergrund treten wird, um laut Strack

mit dem "Christusgeschehen" verbunden, eine "Potenzierung und Aufhebung" der antiken Sage zu bewirken (**Im Schatten der Neugier** 275). Nach Krüger wurde auch Nervals Held zum mythischen Sänger, der als "Urbild des Dichters" und "Witwers" (58) "um seine tote Gemahlin klagt" (**Gérard de Nerval: Darstellung und Deutung des Todes** 53) und dessen Ziel die "mystische Vereinigung" mit der durch den "Tod getrennten Gattin" bedeutet (58).

In Übereinstimmung mit dem Werk von Edgar Allan Poe wurde deren Name anscheinend in der Überschrift genannt, dessen Besonderheit jedoch einer weiteren Betrachtung bedarf. Im Rückblick auf bereits im zweiten und dritten Kapitel begonnene Ausführungen, empfiehlt sich nun, einen am 27. Januar des Jahres 1855 geschriebenen Text zu prüfen, in dem Gautier einen Tag nach Nervals Tod berichtet hat:

> Il y a deux mois à peine, ce pauvre Gérard touchait de ses lèvres la main pâle et glacée de Mme Arsène Houssaye étendue dans son cercueil qu'on allait fermer. - Les pleurs ruisselaient sur sa bonne figure sympathique, car il portait une pieuse affection à la morte, qu'il avait souvent visitée pendant sa maladie, et il marchait derrière le corbillard, triste et pensif . . . (**Nerval: Masques et Visage** 71).

Wenn dieses Ereignis einmal an Medardus in Hoffmanns Roman erinnert, in dem ein "Hinterbliebener" der Bahre einer Geliebten folgt, so erscheint das Motiv des "letzten Weges" auch in **Aurélia,** als der Erzähler "traurig und nachdenklich" hinter dem Sarg eines Menschen schreitet, der niemals zu ihm gehörte (**Oeuvres** 1: 389). Auf Grund des Handkusses, mit dem Nerval sich von Arsène Houssay verabschiedete, nennt Guillaume Uhlands Gedicht "Der Wirthin Töchterlein" von dem einige Verse

in Nervals **Promenades et Souvenirs** übertragen wurden (**Nerval: Masques et Visage** 71). Obwohl in Uhlands Werk das "Nicht bekannt-Sein" unerwähnt bleibt, so küßte doch auch in diesem der "Dritte" die Tote (**Uhlands Werke** 1-2: 17-20), während in der "nervalschen Anpassung", die Worte:

> - Je ne t'ai pas connue . . . mais je t'aime et je t'aimerai pendant l'éternité . . . (**Oeuvres** 1: 144)

offensichtlich die Anonymität der Verstorbenen betonen. Guillaume fügt den obigen Gedanken hinzu: "J'ai tendance à croire que Nerval a dit le maximum de ce qu'il pouvait dire dans "La Fille de l'hôtesse" (**Nerval: Masques et Visage** 95), denn: "Pour deviner en elle Mme Houssay, il aura suffit . . . d'observer que depuis plus d'un siècle, Jenny Colon joue sans faiblir son rôle de schermo" (**Nerval: Masques et Visage** 72). Béguin und Richer erläutern angesichts dieser Gegebenheit: "Mais dès le début du récit Nerval affirme que les événements précis importent peu. Ce qui compte, [est] . . . le sentiment de la 'faute' " (**Oeuvres** 1: 1266), die "Schuld", welche "l'émotion la plus navrante, le coup le plus terrible" darstellt, "[qui] a frappé sur [son] âme" (**Oeuvres** 1: 360).

Wie schon Mathildes Bild und das Gemälde der heiligen Rosalia die Zielsetzung der Helden bestimmten, so wurde auch Nervals Held im nächtlichen Traum von dem Antlitz der Geliebten (**Oeuvres** 1: 361) schicksalhaft beeindruckt, um dann seinerseits der "leichenblassen Frau" zu folgen, deren Gestalt zum "Leitmotiv im Gesamtwerk" Nervals geworden ist (**Gérard de Nerval: Darstellung und Deutung des Todes** 170). In diesem Zusammenhang erklärt der Erzähler: "je me mis à chercher dans

le ciel une étoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée" (**Oeuvres** 1: 362). Beachtenswert erscheint eine Erläuterung Richers: "L'Étoile, pour Gérard, est un symbole polyvalent: c'est une figure d'Aurélia, c'est Vénus-Astarté, c'est l'Étoile des Mages, 'l'Étoile flamboyante' des maçons, ornée en outre de la lettre G." (**Gérard de Nerval: Aurélia ou le Rêve et la Vie, Lettres d'Amour** 11), was bedeute, daß der Dichter eine "bekannte Persönlichkeit" war (**Brockhaus Enzyklopädie** 7: 635), die dieser "Bewegung von humanitärer Geisteshaltung" angehörte 634). Aus diesem Grunde scheint der "mannigfaltige Stern" seine Bahn zum Osten zu ziehen, zur "geistigen Heimat Nervals" und zum Land der Poesie (**Gérard de Nerval: Darstellung und Deutung des Todes** 163). Im leuchtenden Himmelskörper wähnt der Held Aurélia, die im Einvernehmen mit "denjenigen die [ihn] erwarten, für ihn zur Mittlerin zwischen Himmel und Erde werden soll.

Den Tod erwartend, "le moment où l'âme allait se séparer du corps" (**Oeuvres** 1: 364), erfährt auch Nervals Erzähler "lyrische Bilder", die im Symbol eines "Kreises und der Spirale" im "Mittelpunkt" seiner Schilderung erstehen (**Tod und Transzendenz** 213) und von ihm beschrieben werden:

> "D'immenses cercles [qui] se traçaient dans l'infini, comme les orbes que forme l'eau troublée par la chute d'un corps; . . . et une divinité, toujours la même rejetait en souriant les masques furtifs de ses divers incarnations, et se réfugiait enfin, insaisissable, dans les mystiques splendeurs du ciel d'Asie. (**Oeuvres** 1: 364).

Dieser Traumvision folgt erneut das **Orpheus**-Motiv, das sich im

stufenweisen "Abstieg" in die Unterwelt entfaltet (**Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 46), um vom vierten Kapitel bis zum Ende des Romans in ständiger Wiederholung zum Tode des Helden zu führen. Ähnlichen Gedanken folgend, weist Krüger auf den "Rhein", der als "Strom" hier den "Acheron" symbolisiert und im Sinne der Mythologie die Grenze zwischen "Diesseits" und "Totenreich" bildet (**Gérard de Nerval: Darstellung und Deutung des Todes** 167). Béguin und Richer erklären in diesem Sinne:

> Le début de ce chapitre mélange, de nouveau très consciemment . . . des images appartenant à des couches différentes de la mémoire. Lorelei, la fée rhénane, apparaît dans un décor flamand qui s'inspire de celui qui entoura l'enfance de Gérard. (**Oeuvres** 1: 1267-1268)

Die Erscheinung der "Lorelei", der Sängerin, zu deren Füßen die Fischer im Abrund versunken sind (**Oeuvres** 366), mahnt an die Todesgefahr, in der Nerval schwebt, während die Frau "en costume ancien à l'allemande" (366) "die Mutter des Dichters" bedeutet, die ja "jenseits des Rheins . . . begraben lag" (**Gérard de Nerval: Darstellung und Deutung des Todes** 167). Krüger erklärt, daß Nerval die betreffende Szene aus der **Faustdichtung** übersetzt habe (168), in deren **Zweitem Teil** Mephistopheles verkündet:

> Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
> Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit;
> Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
> Die M ü t t e r sind es!
> (1.6214-6217),

und Faust antwortet:

> Die Mütter! Mütter! - 's klingt so wunderlich!"
> (1.6219)

Marianne Henn führt zu diesem Dialogs aus:

> Allein schon der Klang des Wortes 'Mütter' lässt Faust schaudern und aufschrecken. Der Schauder aber, den Faust vor dem alle Grenzen der menschlichen Erfahrung übersteigenden Phänomen empfindet, entspricht dem 'Erstaunen' und der 'Art von Scheu, bis zur Angst,' die der Mensch vor den 'Urphänomenen' fühlt, 'wenn sie unseren Sinnen enthüllt erscheinen.' (**Goethes Verhältnis zum Überlieferten in seinem Alterswerk** 276).

Gedanken an eine "Reise" in die Welt der Schatten offenbaren sich auch in Nervals Traum:

> Cependant la nuit s'épaississait peu à peu, et . . . les sons et le sentiment des lieux se confondaient dans mon esprit somnolent; je crus tomber dans un abîme . . . Je me sentais emporté sans souffrance par un courant . . . Tous coulaient, circulaient et vibraient ainsi, et j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes; . . . que la rapidité de ce voyage m'empêchait seule de distinguer. . . . Je me trouvai sur une côte éclairée de ce jour sans soleil, . . . (**Oeuvres** 1: 366-367).

Das Bild "dieses Tages ohne Sonne" (**Oeuvres** 1: 366), konnte schon in den Gedichten Victor Hugos gefunden werden, um in Nervals Gedicht "El Desdichado" als "soleil noir" erneut zu erstrahlen (**Oeuvres** 1: 1.4) und auch in der Sonettenfolge "Le Christ aux Olivier" zu erscheinen:

> 'En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite
> Vaste, noire et sans fond, d'où la nuit qui l'habite
> Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours;
> (Oeuvres 1: 2.23-25)

Es ist Jean Pauls Bild vom "schimmernden Regenbogen", der "ohne Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrund" steht (**Jean Pauls Werke: Siebenkäs. Flegeljahre** 2: 273). Von dieser spricht Christus, in seiner Rede vom "WELTGEBÄUDE HERAB, DASS KEIN GOTT SEI" (270), wenn er sagt: "Und als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach dem göttlichen 'Auge', starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen 'Augenhöhle' an; und die Ewigkeit . . . . Schreiet fort, . . . denn Er ist nicht!" (2:

273). Dieses Jean Paulsche Motiv war in der französischen Dichtung sehr beliebt und wird auch von Rehm erwähnt, der auf "'un morceau très bizarre'" weist (**Experimentum Medietatis** 56), das im Buch **Madame de Staïl et L'Allemagne** dargeboten werde. In diesem handelt es sich um das "Vade-mecum religieux [de M. Necker]", der in seiner Verzweiflung ebenfalls Gott anruft:

> O mon Dieu! faites paraître une lueur consolante au delà de ce sombre tableau. . . . Est-elle le prix de la foi? . . . dès les commencements de notre voyage, et notre raison si faible d'abord, . . . que l'expérience seule achève d'éclairer . . . Ah! pardonnez, ô Dieu! nous allions nous excuser, nous allons nous défendre, et nous aurons pour juge celui qui sait tout. (**Madame de Staël et l'Allemagne** 259-260)

Ein ähnliches Gemälde düsterer Ausstrahlung wurde auch von Klingsohr in seinem "Mährchen" entworfen, als er sagt: "Die Luft war wie ein ungeheurer Schatten; am Himmel stand ein schwarzer strahlender Körper" (**N.S.** 1: 301). Rehm malt diesen Eindruck weiter aus: "Wenn Gott, wie die Sonne, untergeht, dann tritt, nach Jean [Paul] . . . bald darauf auch die Welt ins Dunkel" (**Experimentum Medietatis** 20), in der die "Gottlosigkeit" zur "fast absoluten Negativität des Daseins" wird (18). Einen solchen Zustand "de dégoût de la vie" (**Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse** 7: 680) schien auch Nerval erreicht zu haben, als er das Ende der Welt zu erleben "glaubt":

> Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. Je me dis: 'La nuit éternelle commence, et elle va être terrible. Que va-t-il arriver quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil?'. (**Oeuvres** 1:

397)

Vom biblischen Phänomen ausgehend, weisen Marel und Marel auf die Dichtung **Le voyage en Orient (Gérard de Nerval: Sylvie Les Chimères (extraits) Aurélia** (extraits) 107), in der es heißt: "Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer, se lève aussi parfois . . . comme sur les bords du Rhin, dans un froid paysage d'Allemagne" (**Oeuvres Complètes** 2: 301). Diese Worte verknüpfen Nervals Zeilen mit den oben dargestellten Gedankengängen.

Am Anfang des vierten Kapitels führt eine Traumvision den Helden abermals in die unsichtbare Welt, "une vaste salle" (367), wo sein Onkel "wohnt", mit dem er "une sorte de communication" zu pflegen scheint (367). Eine Vorbildung zu diesem Geschehen kann bereits in Goethes Roman **Wilhelm Meisters Lehrjahre** wahrgenommen werden, wenn im fünften Kapitel Natalie auf Wilhelms Frage antwortet:

> Sie vermuten wohl nicht . . . , für wen ich diesen Strauß pflücke? Er ist für meinen Oheim bestimmt, dem wir einen Besuch machen wollen. Die Sonne scheint eben so lebhaft nach dem Saale der Vergangenheit, . . . und ich gehe niemals hin, ohne einige von den Blumen, die mein Oheim besonders begünstigte, mitzubringen. (**Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden** 7: 2.539)

Nach einem weiteren Traum schildert Nerval erneut den unterirdischen Bereich und seine Bewohner:

> Trois femmes travaillaient dans cette pièce. . . et représentaient, . . . des parents et des amies de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. . . . les gestes familiers, s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes, pareille à ces types que les peintres imitent de plusiers modèles pour réaliser une beauté complète. (**Oeuvres** 1:

372-373).

Daß die zur "selben Zeit lebenden" Gestalten an die drei Nornen im **Zweiten Teil** der **Faustdichtung** erinnern, ist augenscheinlich, doch sollte in diesem Zusammenhang auch Fabels "froh[es]" Liedchen nicht fehlen (**N.S.** 1: 302-303), wurde doch in diesem ebenfalls eine "Spinnerin" besungen, deren Wesen als Parallele zum Motiv der Parzen "Atropos", "Klotho" und Lachesis" aufgefaßt werden kann (**Goethes Werke** 3: 1.5305-5344):

> . . .
>
> Ich spinne eure Fäden
> In Einen Faden ein,
> Aus ist die Zeit der Fehden.
> 'Ein' Leben sollt ihr seyn.
>
> Ein jeder lebt in Allen,
> Und All' in Jedem auch.
> 'Ein' Herz wird in euch wallen,
> Von Einem Lebenshauch.
>
> Noch seyd ihr nichts als Seele
> Nur Traum und Zauberey.
> Geht furchtbar in die Höhle
> Und neckt die heil'ge Drey.
> (**N.S.** 1: 29-40)

Angesichts des drohenden Todes glaubt Nerval, im Verlauf seiner "étranges rêveries" (**Oeuvres** 1: 379) erneut in einen Abgrund zu versinken, um nach dem "Fall" (380) "l'idée d'une fatalité plus précise" zu erfahren (380), in der sich seine Schuld an Aurélia zum "outrage à sa mémoire" steigern soll (380).

In sinngemäßer Folge ereignet sich nach dem "évanouissement" des Helden (380) der ausgedehnte Traum von der "Katastrophe", in dem sich die beiden verfehlten

"Hochzeiten" abspielen (381-384), deren Signifikanz schon im vorigen Kapitel erörtert wurde. Béguin und Richer begnügen sich in diesem Zusammenhang mit der Bemerkung, daß: "cette fois la vision s'achève tragiquement, annonçant la mort d'Aurélia" (1268). Dieser Urteilsspruch fand in der Anwesenheit des "anderen" eine Beglaubigung (384), der als "Vorbote des Todes" (**Das Unheimliche** 63), wie Viktorin zuvor (**Elixiere** 251, 341-342), bei beiden "Vermählungen" zugegen war, um nicht nur das "Fest" anzukündigen (**Oeuvres** 1: 381-384), sondern es zu verhindern. Theile spricht in diesem Zusammenhang von einer "Projektion des Ichs", dem Phänomen des Doppelgängertums, das er zu erklären versucht:

> Der Doppelgänger des Erzählers ('l'autre'); 'le frère mystique', . . . der körperliche und seelische Identität aufzuweisen hat, . . . ist ihm feindlich gesinnt, nimmt Aurélia in Besitz, ist ein Geist der Reinheit und verwehrt ihm deshalb den Eintritt in die 'Ville mystérieuse'. . . . Es wird deutlich, daß dieser 'andere', der Aurélia in eine werthöhere, reine, ideale Region hinwegführen will, eine ideale Verwirklichung seiner selbst ist, der er auf Erden menschlich und künstlich nicht gewachsen ist, . . . (**Immanente Poetik des Romans** 80)

(Das Doppelgänger-Motiv wird in der "psychologischen Bestimmung des Traumes" erneut wieder aufgenommen werden.)

Der Traum vom Tode der Geliebten, in Verbindung mit einer "Hochzeit", einem Unglück bringenden "Doppelgänger", einem verzweifelten "Bräutigam" und dem "Schrei" einer "Frau" (385) bildet nicht nur eine Parallele zu der niemals zustandegekommenen Trauung in den **Elixieren** (341), sondern erinnert ebenfalls an den **Ersten Teil** der **Faustdichtung**, spricht doch auch Margarete von ihrem "Hochzeitstag" (**Goethes Werke** 3:

1.4581), der ihr "letzte[r] Tag" sein sollte (1.4580), zu dem sich die "Menge drängt" (1.4587), als die "Glocke ruft" (1.4590) und Mephistopheles mit seinen Worten den Auftakt gibt:

> Auf! oder ihr seid verloren.
> Unnützes Zagen! Zaudern und Plaudern!
> Meine Pferde schaudern,
> Der Morgen dämmert auf. (1.4597-4600),

an dem Gretchens Tod und Weiterleben, mit dem Wort der "STIMME von oben", als "gerettet", bezeichnet wurde (1: 4612) und Faust verzweifelt ruft: "O wär'ich nie geboren!" (1: 4596). Beachtenswert erscheint, daß auch Nervals Erzähler ganz im Sinne von Goethes Helden gesteht:

> J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine; je ne devais plus attendre que la colère et le mépris! Les ombres irritées fuyaient en jetant des cris et traçant dans l'air des cercles fatals, comme les oiseaux . . . (**Oeuvres** 1: 385),

wodurch am Ende des ersten Teils erneut auf den Anfang des Romans **Aurélia** zurückverwiesen wird, wo schon im zweiten Kapitel Dürers Engel "tomba . . . . au milieu de la cour obscure" (362). Erneut erinnert Bonnet an Homers **Odyssee,** in deren elftem Gesang sich die Zeilen befinden:

> . . .
>
> Ringsum schrie wie Vögelgeschrei der gescheuchten
> Flatternde Geister um ihn; er stand der graulichen
> Nacht gleich, . . . **Odyssee** 610-612),

als Vögel kreischend, tödliche "Spiralen" zogen. Diese Gedanken ausdehnend, weist Bonnet auf Virgils Heldengedicht **Äneas**, in dem dieser ein gleichartiges Motiv entwarf, als er schrieb:

> Un gouffre se prolonge, immense d'embouchure.
> Les oiseaux, en passant sur ce fétide sol,
> Sont frappés de vertige au milieu de leur vol,
> Et tombent étouffés autour de la caverne;
> D'où vient que chez les Grecs elle eut le nom d'Averne.
> (**L'Énéide** 6.285-289)

Béguin und Richer fassen in ihrem Kommentar den bisher dargelegten "stofflichen Gehalt" der Geschichte Nervals zusammen, wenn sie erklären "La faute fatale, qui naguère était d'avoir été infidèle à Aurélia, consiste maintenant dans la volonté, impie de scruter le mystère divin" (**Oeuvres** 1: 1269), infolge dessen Nerval gesteht:

> Je me vis amené à me demander compte de ma vie et même de mes existences antérieures. En me prouvant que j'étais bon, je me prouvai que j'avais dû toujours l'être. 'Et si j'ai été mauvais, me dis-je, ma vie actuelle ne sera-t-elle pas une suffisante expiation?' Cette pensée me rassura, mais ne m'ôta pas la crainte d'être à jamais classé parmi les malheureux. (**Oeuvres** 1: 404)

Die Angst, "für immer zu den Unglücklichen" zu gehören, geht in die Traumvision der letzten "Prüfung" über, die laut Raymond der "Auflösung des Dramas" vorangeht (**Romantisme et Rêverie** 281). Der Autor erwähnt "Saturnin", den "Geist" (**Oeuvres** 1: 408), der den Helden zu der "'divinité de [ses] rêves'" führt (**Romantisme et Rêverie** 281), die erneut im Traume erscheint und spricht:

> L'épreuve à laquelle tu étais soumis est venue à son terme; ces escaliers sans nombre que tu te fatiguais à descendre ou à gravir, étaient les liens mêmes des anciennes illusions qui embarrassaient tes pensées, et maintenant rappelle-toi le jour où tu as imploré la Vierge sainte et où la croyant morte, le délire s'est emparé de ton esprit. Celle-là s'est rencontrée près de toi, et c'est pourquoi il m'est permis à moi-même de venir et de t'encourager. (**Oeuvres** 1: 408)

Wie schon im Roman des Novalis die "Gottes Mutter" lebte, so war auch in **Aurélia** die "heilige Jungfrau" keineswegs

"gestorben", sondern "[son] apparition [l]'avait consolé" (408-409), worauf sich Nerval bedankte: "'Tu m'as visité cette nuit'" (408-409). Nach Raymond handelt es sich in diesem Geschehen um ein zweifaches "Mittlertum" in dem Saturnin, ein "interprète sublime" (**Romantisme et Rêverie** 281), als "l'oreille de Dieu" (**Oeuvres** 1: 408), zum Boten der "heiligen Jungfrau" wurde. Dem "köstlichen Traum" folgt ein "'réveil délicieux'" (**Romantisme et Rêverie** 281), wenn der Held verkündet: "Je reconnus les traits divins de*** . . . [en lui]" (408-409). Richer erklärt, daß die Zeichen: "***", "remplace 'Sophie' raturé" (**Gérard de Nerval: Aurélia ou le Rêve et la Vie, Lettres d'Amour** 116), ("qui est . . . la Reine, image féminine de l'âme)" (XVI).

Im Sinnbild des "leuchtenden Regenbogens", der in den "göttlichen Händen Apollyons" erglänzt (**Oeuvres** 1: 410), offenbart sich ein Sinnbild der Hoffnung, zu dessen Betonung das "verzauberte Horn" des "Adonis" aus dem "Walde" widerhallt (410). Im Gedanken an die im Sophien-Motiv enthaltenen "Erlösungsmysterien" ersteht ein "Sieger", der "Messias", dessen "leichter Stab" die "Pforte von Perlmutter" des neuen Jerusalem berührt und verkündet: "C'est alors que je suis descendu parmi les hommes pour leur annoncer l'heureuse nouvelle" (410). Die "glückliche Neuigkeit" beruht auf dem Liebestod Christi, dessen Gnade die "Vergebung" bewirkt hatte, während das Phänomen der Friedensbereitschaft, sinngemäß verstanden, auch in einer anderen "Botschaft", bei der ebenfalls "drei" zugegen waren, ausgedrückt wurde. "Nathan"

und "Saladin" sowie ein "Christ" verkünden, als sie nacheinander zu sprechen beginnen:

> Ich bin ein Jud'.
> Und ich ein Muselmann.
> Der Christ ist zwischen uns. Von diesen drei
> Religionen kann doch eine nur
> Die wahre sein. Ein Mann wie du bleibt da
> Nicht stehen, wo der Zufall der Geburt
> Ihn hingeworfen, oder wenn er bleibt,
> Bleibt er aus Einsicht, Gründen, Wahl des Bessern.
> Wohlan! So teile deine Einsicht mir
> Dann mit. Laß mich die Gründe hören, denen
> selber nachzugrübeln nicht die Zeit
> Gehabt. Laß mich die Wahl, die diese Gründe
> Bestimmt, versteht sich, im Vertrauen, wissen,
> Damit ich sie zu meiner mache. -
> (Nathan der Weise 76)

Im Einverständnis mit Lessing und mit seiner eigenen Philosophie (**Brockhaus Enzyklopädie** 634), traf auch Nerval erst am Ende der Erzählung "die Wahl", die schon den oben genannten Helden so schwer gefallen war. Laut Béguin und Richer glaubte dieser, daß sich "la miséricorde s'étend à tous" und an "l'universelle guérison" (**Oeuvres** 1: 1275). Als Symbol der Barmherzigkeit wurde schon im sechsten Kapitel der Dichtung, zur Zeit der größten Zweifel des Helden: "une source d'eau vive, dont le clapotement harmonieux résonnait sur un bassin d'eau dormante à demi voilée" erwähnt (373), deren tröstliches Bild an die **Hymnen an die Nacht** erinnert, in deren 4. Gesang eine "krystallene Woge" aus dem Dunkel "des Hügels" quillt (**N.S.** 1: 204-207), die als Wahrzeichen göttlicher Gnade einem Grab entströmte. Im **Ofterdingen** "kam" ebenfalls "aus einem Hügel" eine "kleine Quelle", die "wie lauter Glocken" tönte (278), um im Tode der Geliebten, man denke an die Klosterkirche zu B. (**Elixiere** 341-342), die Vergebung zu

bedeuten.

All diese Gegebenheiten gehen der Heimkehr des Erzählers voraus, der auf dem letzten Teil seines Weges "une toute petite fille" erblickt (**Oeuvres** 1: 411), "[qui] . . . allait frapper à la porte . . . de la maison" (413), das einem allmächtigen Herrscher gehörte (411). Dieses "überirdische Kind" erinnert an das "kleine Mädchen", das Heinrich in den "Paralipomena" an "einem verborgenen Ort" am "Sarge der Geliebten findet" (**N.S.** 1: 337) und stellt auch in Nervals Roman im Sinne Kierkegaards eine geistige Verbindung zu einer in Gottes "Haus" weilenden Geliebten her (**N.S.** 1.89-90). Aus diesem Grunde bleibt auch Nerval, allen Enttäuschungen zum Trotz, noch ein Ausweg übrig, den er mit diesen Worten schildert:

> J'ai résolus de fixer le réve et d'en connaître le secret. 'Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir? N'est-il pas possible . . . d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison? Le sommeil occupe le tiers de notre vie. Il est la consolation des peines de nos journées ou la peine de leurs plaisirs; mais je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fût un repos. . . .' (**Oeuvres** 1: 412)

Von den "mystischen Pforten" führen die Worte des Dichters zurück zu "ces portes d'ivoire ou de corne", die am Anfang der Geschichte (359) den "hemmungslos durchbrechenden" Traum bis zum schicksalhaften Geschehen umfangen hielten. In wieder aufkeimender Hoffnung fragt sich nun der Held: "'Qui sait s'il n'existe pas un lien entre ces deux existences et s'il n'est pas possible à l'âme de le nouer dès à présent?'" (412). Dieser Vermutung folgt der Beweis, daß Nerval den endgültigen

"Sinn" seiner Visionen verstanden hat, denn er bekennt:

> La conscience que désormais j'étais purifié des fautes de ma vie passée me donnait des jouissances morales infinies; la certitude de l'immortalité et de la coexistence de toutes les personnes que j'avais aimées m'était arrivée matériellement, pour ainsi dire, et je bénissais l'âme fraternelle qui, du sein du désespoir, m'avait fait rentrer dans la voies lumineuses de la religion. . . . Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers . . . (413-414)

Mit seinem endgültigen Abstieg in die "unsichtbare Welt", den "Vorhimmel", die "Vorhölle" oder in das "Fegefeuer", hat ein Held sein Ende gefunden (414). Die letztliche Rückkehr zu den "leuchtenden Pfaden der Religion", die ihm bereits im Motiv "de trois rues" vorgezeichnet wurden (363), führte den Helden trotz "ses errances" (**Gérard de Nerval: Silvie, Les Chimères** (extraits" **Aurélia** (extraits) 143), im Sinne Schuberts, von der "Wiege" (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 296-298 296) bis zum "letzten Theil des Weges" (298), auf dem er einem "Hügel", dem Grabe, begegnen sollte, um den Zyklus des menschlichen Lebens zu vollenden (296-298), mit dem seine Geschichte begonnen hatte. Jean Richer spricht gleichsam das letzte Wort, wenn er abschließend sagt: "Gérard a réalisé son ambition pour lui, l'illusion est devenue réelle". . . . En tout cas cela fait penser à l'image . . . d'un cercle fermé" (**Gérard de Neval": Aurélia ou le Rêve et la Vie, Lettres d'Amour** 127), der in das ewige Weiterbestehen der Zeit eingegangen ist.

a) Die Bestimmung des Traumes im Rahmen der "geistesgeschichtlichen" Entwicklung

Wie bereits zuvor erörtert wurde, beruht der "stoffliche Gehalt" des Romans **Aurélia** auf dem Traum vom Tode eines geliebten Wesens (**Oeuvres** 1: 381-384). Diesem folgte schon im Epos des Altertums eine Offenbarung der Unterwelt, als ein "Loch [in] der Erde" aufgetan wurde, um dem Hinterbliebenen Einblick in deren Bereich zu gewähren (**Gilgamesch-Epos** 12.77-84). In der Erzählung Nervals hingegen konnte der Held auf einen Friedhof schauen, "où se trouvait le tombeau d'Aurélia" **Oeuvres** 380), um zu sagen: "Je regrettai d'autant plus que la mort ne m'eût pas réuni à elle" (**Oeuvres** 1: 380). Aus dieser Klage ergibt sich das Motiv der **Orpheus**-Sage, denn in Nervals Werk hat ein Held ja ebenfalls seine Gattin zweimal verloren, bevor er ihr zuerst gedanklich und am Ende seines Lebens auch physisch in die unsichtbare Welt nachfolgte (**Oeuvres** 1: 414). In Übereinstimmung mit den vorhergehenden Werken wendet sich nun auch Aurélia "in des Geistes Wieder[erscheinung]" dem Trauernden zu (**Die wahre Wiederholung** 89-90), um wie Beatrice in Dantes **Divina Commedia**, sowie Petrarcas "Laura" in **Canzoniere** und "Gretchen" in der **Faustdichtung**, als "Mittlerin" zwischen zwei Welten zu erscheinen und "Göttliches . . . [zu] verkünden" (**Novalis - Der Dichter als Mittler** 75-101). Das Phänomen des Mittlertums wurde jedoch in Nervals Erzählung besonders betont, da hier nicht nur die Geliebte an diesem beteiligt ist, sondern ebenfalls "Saturnin", der dem Helden "est venu en aide" (**Oeuvres** 1: 409), noch bevor die "heureuse nouvelle" verkündet wurde (410-411).

Das in den Dichtungen von Novalis und Hoffmann

dargestellte und in Poes Erzählung von einzelnen Kritikern vermutete "Doppelgänger-Motiv" enthüllt in **Aurélia** wie im **Ofterdingen** positive als Vorbild dienende Züge, aber auch Eigenschaften, die an den "Doppel[t]gänger" der **Elixiere** erinnern, als in Nervals Werk ein "'double' [l''autre'] qui devait épouser Aurélia", in Erscheinung trat (**Oeuvres** 1: 383-384). Doch auch mit dem Namen der Braut war wohl eine "andere" gemeint, deren ambiguöse Natur Guillaume, an die **Divina Commmedia** denkend (**Nerval: Masques et visage** 95), mit der Bemerkung versieht: "J'imagine que c'est un peu la même aventure qui se sera déroulée à la mort de Dante pour l'identité de Béatrice" (95), wenn man sich fragte, wem wohl der Name als "schermo" gedient hatte (**Masques et Visage** 72). Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Nervals eigenen Träumen keineswegs die Ambiguität betrügerischer Absicht anhaftet, welche die Tragödie **Romeo und Julia** so offensichtlich auszeichnet. Trugbilder dagegen, die bereits Calderóns Dichtung **La Vida es Sueño** zu durchsetzen schienen und die ebenfalls im Werk **Leo Armenius** von Gryphius wahrnehmbar werden, sind in **Aurélia** nur im Zusammenhang mit dem Phänomen der Zeit enthalten. Das bedeutet, daß Träume und Visionen entweder auf schon geschehene Unglücke zurückgreifen, wie es im Falle der "femme abandonnée" gewesen war (**Oeuvres** 1: 378), oder ein Ereignis prophezeien, das sich nach der Katastrophenvoraussage als Wahrheit erwiesen hatte (381-384).

Dem Titel von Calderóns Werk **La Vida es Sueño** sollte jedoch besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden, besagt doch

dieser, daß das ganze "Leben ein einziger Traum" sei, wogegen der erste Satz in Nervals Roman "Le Rêve est une seconde Vie", trotz seiner fast gleichlautenden Aussage einen beachtenswerten Unterschied enthält. Dieser ergibt sich aus einer Wortfolge, die bei Calderón das "Leben" betont, während Nerval dem "Traume" die größere Signifikanz zu verleihen gedachte. Diese beruht auf der hinzugefügten Zahl "seconde", die, laut Vouga, weniger "une autre vie qui soit un refuge plus ou moins factice" bedeutet (**Nerval et dses Chimères** 68) als vielmehr "une seconde vie qui prolonge la première" (68). Beide Begriffe, die des "Lebens" und die des "Traumes", symbolisieren jedoch einen Übergang in einen transzendenten Raum, in dem der Schlaf, nach Krüger, zum "Zwillingsbruder des Todes" wird (**Gérard de Nerval: Darstellung des Todes** 158), aus dem sich für die Helden ein "Erwachen" zum "ewigen Leben" vollziehen soll (175), vor dessen Beginn Segismundo wie später auch Nervals Erzähler, auf Vergebung hoffend gestand:

> . . . Y cuando no sea,
> el soñarlo sólo basta;
> pues así llegué a saber
> que toda la dicha humana,
> en fin, pasa como un sueño.
> Y quiero hoy aprovecharla
> el tiempo que me durare,
> pidiendo de nuestras faltas
> perdón, pues de pechos nobles
> es tan propio el perdonarlas.
> (**La Vida es Sueño** 3.3311-3318)

Die obigen Zeilen offenbaren gleichsam alles, was dem "stofflichen Gehalt" beider Werke zu Grunde liegt, nämlich die Vergänglichkeit des Lebens, die visionäre Voraussage des Todes und ein "Ende", nachdem den Helden das "perdón" "nobler und

großzügiger Herzen" gewährt werden soll (3319-3320).

Im Zusammenhang mit der im Traume übermittelten Prophezeiung kann in Nervals Werk eine deutliche Ähnlichkeit mit der **Faustdichtung** und den **Hymnen an die Nacht** wahrgenommen werden. Wenn, z.B., in **Aurélia** der Tod der Geliebten in traumhaften Erlebnissen vorausgedeutet wurde, dann waren diese bereits in Goethes Tragödie sinngemäß vorgebildet, da in der "Walpurgisnacht" der Tod Gretchens in einer Vision des Helden angedeutet wurde, als Faust seine "Wonne" aber auch seine "Leiden" in Worte faßt:

> Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.
> Wie sonderbar muß diesen schönen Hals
> Ein einzig rotes Schnürchen schmücken,
> Nicht breiter als ein Messerrücken!
> (**Goethes Werke** 3: 1.4202-4205)

In den **Hymnen an die Nacht** kündigt dagegen ein "Jüngling", der auf "Gräbern steht", als Reinkarnation des Thanatos, den Tod der Geliebten an, um in Nervals Erzählung als "Ange de la Mélancolie", "au milieu de la cour" zu "fallen" (**Oeuvres** 1: 362) und wie "ein Blitz" die Seele vom Leibe zu trennen (**Oeuvres** 1: 364). In Anlehnung an Heinrichs Traum wird auch der Tod Aurélias nach seiner Voraussage nicht mehr speziell geschildert: "Le cri d'une femme, . . . empreint d'une douleur déchirante" (**Oeuvres** 1: 384) ist der Hilferuf "einer Frau", der "aus der Sinnenwelt" widerhallt (**Gérard de Nerval: Darstellung des Todes** 178). Für den Erzähler ist es die Stimme der Geliebten, die zwei Sphären verbindet, in deren Bereich er "betet" (178), um, sich "seiner Schuld . . . gegenüber Gott" bewußt werdend (178), wie in den **Hymnen an die**

Nacht seine "Banden" zu lösen (**N.S.** 1: 6.766) und den "Übergang aus der wircklichen Welt" (342) in "die Geheime" des "Tod[es]" zu wagen und im "letzte[n] Traum" im "Erwachen" (342) wie Faust in "höhere Sphären" zu schweben (**Goethes Werke** 3: 5.12094).

Die im Rahmen der Geistesgeschichte der Epochen der Literatur wahrgenommenen Motive wurden durch Jahrhunderte in verschiedenartiger Darstellung behandelt, um im Zeitalter der Romantik in den Werken von Novalis, E.T.A. Hoffmann sowie von Edgar Allan Poe auch im "stofflichen Gehalt" des Romans **Aurélia** einen Höhepunkt zu erreichen, der im Traum vom Tode der Geliebten seine Vollendung gefunden hat.

b) "Psychologische" Erkenntnisse, die zur Bestimmung der Traumgeschehen beitragen

Manfred Krüger schreibt zum obigen Thema: "Oft schon, so sagt Nerval, sei ihm der Gedanke gekommen, daß ein Geist aus der jenseitigen Welt in einen Menschen fahre . . . und ihn in seinen Handlungen beeinflusse, ohne daß er es merke. Man spricht in solchen Fällen von 'Besessenen'" (**Gérard de Nerval: Darstellung und Deutung des Todes** 165). Auf Grund dieser Darlegung kann auch in Nervals Dichtung das "Doppelgängertum" als ein "hervorstechendes" Motiv anerkannt werden, das sich im Erzählvorgang zum "Schreckbild" des Helden entwickeln sollte (**Das Unheimliche** 66).

Diesem Geschehen geht nach Freud ein Prozeß der "[Ent]seelung" voran, der als "Äußerung des Wahnsinns" den Erzähler befällt (**Das Unheimliche** 53), als er, von der Anziehungskraft eines leuchtenden "Sternes" getroffen (**Oeuvres**

1: 362), "au confluent de trois rues" (363), seinem "Freund" begegnet, der eine übermenschliche Kraft aufwendet "pour le faire changer de place" (363). Ross Chambers erläutert in bezug auf "cette scène . . . [de] combat de deux Esprits" (363): "The quarrel with the friend which occurs at the onset of madness is one between a figure who takes on the 'traits d'un apôtre' . . . and one who is faithful to his star, and to the Orient" ("Narrative as Opposistional Practice: Nervals **Aurélia**": **Review** 69). Im Sinne Freuds liegt hier die "Zukunft" in der "Wiederholung" (**Das Unheimliche** 62), die in der zweimaligen Vereitelung der "Hochzeit" ihre endgültige "Beglaubigung" finden soll: "This abandoned friend will materialize at the end of Part I as the victorious Doppelgänger who . . . weds Aurélia in his place" (**Review** 70). Von der Vision des sich "vergrößernden Sternes" überwältigt (**Oeuvres** 1: 363-364), sagt der Held: "Puis je restai les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attirée magnétiquement dans le rayon de l'étoile" (**Oeuvres** 1: 364). Nach Todorov verwischen sich für die "befreite Seele" (364) die Grenzen zwischen dem "perçu et l'imaginaire" (**Littérature Fantastique** 121-122), während "pareille rupture des limites entre matière et esprit" . . . la première caractéristique de la folie" bedeutet (121). In seiner "Psychose" glaubt Nerval "distinctement" seine "äußere Umgebung" zu "unterscheiden" und beschreibt diese nach seinem Empfinden:

> Couché sur un lit de camp, j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la

> voix avait retenti dans la même salle. . . . il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire, - distinctement partagée entre la vision et la réalité. . . . puis je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un 'double', et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche. (**Oeuvres** 1: 364-365).

Ein Stimme "résonnait dans [sa] poitrine]" (364), um sich wie in Hoffmanns Roman (**Elixiere** 59) zum "Vorboten des Todes" zu verwandeln (**Das Unheimliche** 63), denn "la mort est proche" (365), als "un inconnu" seinen Platz eingenommen hat (364). Dieser Vision folgt der Schreckensruf des Helden: " 'Mais on se trompe! . . . c'est moi qu'ils sont venus chercher et c'est un autre qui sort!' " (365). Todorov erklärt auch dieses Phänomen: "La multiplication de la personalité, . . . est une conséquence immédiate du passage possible entre matière et esprit: on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement" (**Littérature Fantastique** 122).

In einer "Wiederholung der nämlichen . . . Taten" (**Das Unheimliche** 62) erscheint im fünften Kapitel "un homme vêtu de blanc" (**Oeuvres** 1: 370), der den Helden mit einer "Waffe", "qu' il tenait à la main", bedroht (**Oeuvres** 1: 370). Daß es sich in diesem Traum um eine persönliche "Wiederkehr" handelt (**Das Unheimliche** 62), geht aus dem Gespräch der "Freunde" hervor (**Oeuvres** 1: 372), denn "einer" nimmt erneut das Thema der ersten Konfrontierung wieder auf:

> 'N'est-ce pas que c'est vrai qu'il y a un Dieu? - Oui!' lui dis-je avec enthousiasme. Et nous nous embrassâmes come deux frères de cette patrie mystique que j'avais entrevue. . . . Ainsi ce doute éternel de l'immortalité de l'âme qui affecte les meilleurs esprits se trouvait résolu pour moi. (372)

In einer "Abstufung" des "Doppelgängertums" (**Das Unheimliche** 62) begegnet dem Erzähler im neunten Kapitel "le même Esprit qui [l]'avait menacé" (**Oeuvres** 1: 363), um nun, "vêtu en prince d'Orient" (380), in ständiger "Wiederholung des Gleichartigen" (**Das Unheimliche** 65) abermals zum Sinnbild des "Unheimlichen" zu werden, in dessen Rahmen die "Götter . . . zu Dämonen" wurden (64-65). Dieser Auslegung folgt die Reaktion des Helden:

> Je m'élançai vers lui, le menaçant, mais il se tourna tranquillement vers moi. O terreur! ô colère! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie . . . Alors je me souvins de celui qui avait été arrêté la même nuit que moi et que, selon ma pensée, on avait fait sortir sous mon nom du corps de garde, lorsque deux amis étaient venus pour me chercher. Il portait à la main une arme dont je distinguais mal la forme, et l'un de ceux qui l'accompagnaient dit: 'C'est avec cela qu'il l'a frappé. (**Oeuvres** 1: 380),

denn nach Todorov: "'Tout se correspond'" (**Littérature Fantastique** 118).

Sich an denjenigen "erinnernd", dessen "Stimme im Saale widerhallte" (**Oeuvres** 1: 364), fragt sich nun Nerval: "Mais quel était donc cet esprit qui était moi et en dehors de moi. Était-ce le 'Double' des légendes, ou ce frère mystique que les Orientaux appelent 'Ferouër'? . . . ce chevalier qui combattit toute une nuit dans une forêt contre un inconnu qui était lui-même?" (**Oeuvres** 1: 381). Wenn der Erzähler auch nicht "bezweifelt", was er so "deutlich gesehen hatte", dann war ihm wahrscheinlich doch Gautiers Kurzgeschichte "Le Chevalier Double" bekannt (**Romans et Contes** 393,396), an deren Ende ein "Ritter" die Warnung aussprach: "Vous, jeunes filles, ne vous fiez qu'à l'étoile verte; et vous qui avez le malheur

d'être double, combattez bravement, quand même vous devriez frapper sur vous et vous blesser de votre propre épée, l'adversaire intérieur, le méchant chevalier (396). In diesem Sinne ist auch der Doppelgänger noch einmal in seiner eigenen Person "doppelt" (Tod-bringend und gleichzeitig Heil-verkündend). Hier sollte jedoch ebenso an Hoffmanns Roman gedacht werden, in dem von einem "Kampf", der im nächtlichen Wald ausgetragen wurde, die Rede war (**Elixiere** 129). Auf Grund einer solchen "'Leitmotiv'-Kette" (**B.d.E.** 182) "kommt" auch dem Helden der Erzählung **Aurélia** eine "idée terrible" (**Oeuvres** 1: 381): "'L'homme est double', . . . - 'Je sens deux hommes en moi', . . . deux âmes", die "le bon et le mauvais génie" enthalten (**Oeuvres** 1: 381). Eine "Steigerung dieses Verhältnisses" (**Das Unheimliche** 62) führte schon in der **Faustdichtung** zur Katastrophe, nachdem der Held die vielbedeutenden Worte sprach:

> Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
> Die eine will sich von der andern trennen;
> Die eine hält, in derber Liebeslust,
> Sich an die Welt mit klammernden Organen;
> Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
> Zu den Gefilden hoher Ahnen.
> (**Goethes Werke. 3:** 1.1112-1117)

Ein ähnlicher Dualismus von irdischer "Lust" und "idealer Liebe" (**Die Auffassung der Liebe** 4) sowie von Körper und Seele gehört zur gesamten christlichen Tradition und wird besonders im vierten Brief des Apostels Paulus an die Epheser zum Ausdruck gebracht:

> . . . ils vous faut, . . . vous dépouiller du vieil homme qui se corrompt sous l'effet des convoitises trompeuses; . . . il vous faut être renouvelés par la transformation spirituelle de votre intelligence . . . et revêtir

> l'homme nouveau, créé selon Dieu dans la justice et la sainteté qui viennent de la vérité. (**Traduction Oeucuménique de la Bible**: L'Ancien et le Nouveau Testament 4.1611).

Die Worte der **Bibel** mit dem Leben des Dichters verbindend, erläutert Anne-Marie Amiot: "'l'ordre de la Charité' caractérise le dernier chapitre d'**Aurélia**, où Nerval recouvre la totalité des pouvoirs perdus par l'Adam primitif, et redevient, conformément à sa vraie nature, ce que les illuministes appelent le 'microthée', le dieu en miniature" (**L'Herne** 309). In diesem Sinne ersteht der "neue Mensch", "le seul Jésus Christ", der schon von Paulus im fünften Brief an die Römer genannt wurde (**L'Ancien et le Nouveau Testament** 5.1560-1561) und an den wohl auch Novalis dachte, als er sagte: "Er wird ein Mensch" (**N.S.** 1: 348). In diesem Sinne weist Richer auf Jean Racine, der in seinen **Cantiques Spirituels** bekennt:

> Mon Dieu, quelle guerre cruelle!
> Je trouve deux hommes en moi:
> L'un veut que plein d'amour pour toi
> Mon coeur te soit toujours fidèles.
> L'autre à tes volontés rebelle
> Me révolte contre ta loi.
> (**Oeuvres de Jean Racine** 92)

Georg Büchmann bemerkt, daß wohl P l a t o als Erster "von zwei widerstrebenden Hälften der Seele gesprochen" habe (210), die er in seinem Werk **Phädrus** mit "zwei Rossen" vergleicht: "von denen das eine schön und gut, das andere unedel ist, . . . jenes der Sitz der besseren Leidenschaften, dieses der aller sinnlichen Begierde" sei (210).

In dem Roman **Aurélia** bewirkt die innere "Trennung" von "zwei Seelen" gleichzeitig auch eine äußere "Teilung" der

Person (**Das Unheinliche** 62), deren Eigenart Nerval nach seinem Gutdünken schildert: "Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond" (Oeuvres 1: 381). Eine solche Gegebenheit entfaltet sich in der "Katastrophenvorausdeutung", wenn unter den oben beschriebenen Aspekten, das Phänomen des Doppelgängertums ersteht, da hinter "dem gewohnten Bild der Beseelung" (**Das Unheimliche** 53) sich nun "Zwei" verborgen halten, die in einer "Äußerung des Wahnsinns" (53) als unerwünschter Liebender und dessen Kontrahent, "l'autre" (**Oeuvres** 1: 381, 384), bei beiden "Vermählungen" "[auf]treten", um in systematischer "Steigerung dieses Verhältnisses" nicht nur "Todesfurcht" (**Das Unheimliche** 62-63), sondern auch "Neid" und Eifersucht auszulösen, die auf jenen "projiziert" wurden (69), der Aurélia letztlich "hinwegführen" sollte (**Immanente Poetik** 80). Vom doppelten Verlust Aurélias, ihrem Tod und der Besitzergreifung durch ihren "Beschützer" ausgehend, wendet sich der Held vor dem Abschluß des zweiten Teils der Dichtung, erneut den wohlbekannten Gestalten der bisherigen Erzählung zu, um wie im "Wiederholungszwang" (**Das Unheimliche** 67) seine begonnene Geschichte fortzusetzen:

> Parmi les malades se trouvait un jeune homme, ancien soldat d'Afrique, qui . . . se refusait à prendre de la nourriture. . . . Du reste, il ne pouvait ni voir ni parler . . . Je me pris à l'aimer à cause de son malheur et de son abandon, et je me sentis relevé par cette sympathie et par cette pitié. Il me semblait, placé ainsi entre la mort et la vie, . . . comme un confesseur prédestiné à entendre ces secrets de l'âme que la parole n'oserait transmettre ou ne réussirait pas à rendre. C'était l'oreille de Dieu sans le mélange de la pensée d'un autre. (**Oeuvres** 1: 407-408).

Dieser "junge Mann" strahlt im Sinne Freuds in der "Wiederkehr" des Unbekannten eine "intellektuelle Unsicherheit" aus (**Das Unheimliche** 47), um im baldigen "Auftreten" des Doppelgängers" (65) ebenfalls zum "Vorboten des Todes" zu werden (63). Zwischen diesem Ereignis und dessen "Wiederholung" erscheint "le bon Saturnin" (**Oeuvres** 1: 409), der, laut Richer, als "le Double (Saturnin) et le Messie" zu verstehen ist (**Gérard de Nerval: Aurélia ou le Rêve et la Vie** XVI). In dieser Verbindung geht das "Doppelte", zum Symbol der Erlösung geworden, der Vision vom Einzug ins "neue Jerusalem" voraus (**Oeuvres** 1: 410-413).

Am Ende der "Mémorables" ereignet sich im "Schreckbild" (**Das Unheimliche** 64) der "nämlichen Gesichtszüge" und neuen "Taten" in fast identischer "Verdopplung" einer "Person" (62) die "Wiederkehr" des "ancien soldat d'Afrique", den die Herausgeber als "la créature fermée à la grâce, qui ne voit ni n'entend" (**Oeuvres** 1: 1273), zum Spiegelbild des Dichters erheben, da beide erst durch "une parole d'amour" von Christus erweckt werden müssen, um die "gute Botschaft" zu hören (1273). Im "Wiederholungszwang" der "innersten Natur" (**Das Unheimliche** 67-78) und der erneuten Einkehr in die Unterwelt wird am Ende des Romans **Aurélia** das Phänomen des "Doppelgängertums" vollendet:

> Un jour, enfin, il ouvrit les yeux un seul instant, et je vis qu'ils étaient bleus comme ceux de l'esprit qui m'était apparu en rêve. . . . à quelques jours de là, il tint ses yeux grands ouverts et ne les ferma plus. Il se mit aussitôt à parler, mais seulement par intervalle, et me reconnut, me tutoyant et m'appelant frère. Cependant il ne voulait pas davantage se résoudre à manger. Un jour, revenant du jardin, il me dit: 'J'ai soif.'

> J'allai lui chercher à boire; le verre toucha ses lèvres sans qu'il pût avaler. (**Oeuvres** 1: 413)

Mit den Worten Christi: "J'ai soif" verscheidet ein "Doppelgänger", der als "ami", "apôtre", "Esprit", "homme vêtu en blanc", als "prince d'Orient", als "ancien soldat d'Afrique", "Saturnin" und als "frère" den Helden auf seinem Weg begleitet hatte, um ihn zu seiner "[expiation]" "en purgatoire" zu führen (413).

In Ergänzung dieser Gedanken beleuchtet das folgende Zitat Freuds das Phänomen des Traumes "psychisch" gestörter Menschen. Er erklärt "daß der erste Ausbruch des Wahnsinns sich öfters von einem ängstlichen, schreckhaften Traum herschrieb und daß die vorherrschende Idee mit diesem Traume in Verbindung stand" (**Sigmund Freud: Studienausgabe Band II: Die Traumdeutung** 109). Auf Grund ähnlicher Beobachtungen werde der "Traum" für die "vraie cause déterminante de la folie" gehalten (109), die als "Psychose" mit "einem Schlag ins Leben treten" könne (109). Auf Nerval und seinen Erzähler angewandt, bildet der "Traum" weniger die "Ursache" als die Folge einer Geisteskrankheit, die sich "langsam entwickelte" (109) und gegen deren "Zweifel" der Held im "Testament seines Lebens" bis zu seinem Tode "anzukämpfen" versuchte.

c) Das "Phänomen der Liebe"

Im Gedanken an die von Kluckhohn dargelegten Gedanken, beruht auch in dem Roman **Aurélia** die Liebe in erster Linie auf der persönlichen Erfahrung des Dichters Gérard de Nerval und ist erst an zweiter Stelle das Ergebnis seiner "literarischen Anregungen" (**Die Auffassung der Liebe** 491). Daher fragt sich

schon am Anfang des Romans der Erzähler: "Quelle folie, me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus. Ceci est la faute de mes lectures; j'ai pris au sérieux les inventions des poètes" (**Oeuvres** 1: 360). Interessanterweise liegt in diesem Geständnis bereits alles, was in der Dichtung **Aurélia** einer "Liebesdarstellung" bedurft hätte.

Im Hinblick auf die Geistesgeschichte handelt es sich im obigen Werk um eine "platonische Liebe", in der sich ein Held einer "Frau" zuwendet, die seine Gefühle "nicht mehr" zu erwidern vermag (**Oeuvres** 1: 360). Diese Unvollkommenheit findet im Gedanken an Platons "Trennung von Leib und Geist", eine besondere Beachtung (**Die Auffassung der Liebe** 5), wurde doch von diesem, der "Leib geradezu als Störung und Fesselung der Seele angesehen" (5). Als hätte Nerval eine solche Auslegung des Phänomens der Liebe selbst betonen wollen, schrieb er laut Marel und Marel (**Gérard de Nerval: Sylvie Les Chimères** (extraits) **Aurélia** (extraits 117) in einem Brief an die Frau seiner Träume:

> Je vous aime autrement que les autres, moi. C'est votre âme que j'aime avant tout. J'ai eu des raisons pour espérer d'y avoir fait un peu d'impression et peut-être, en vous consultant bien, la reconnaîtrez-vous plus profonde qu'il ne vous semble. (**Oeuvres** 1: 751)

Diese Zeilen beglaubigen nicht nur, daß Nerval seine Liebe zu der Heldin für idealer ansieht als die der "Anderen", sondern auch "tiefer", da diese, im Einklang mit der "c h r i s t l i c h e n Liebesauffassung" (**Die Auffassung der Liebe** 5), aus der "Kraft der menschlichen Seele" und der "Güte Gottes"

hervorgegangen ist (**Die Auffassung der Liebe** 5). Im Zusammenhang mit diesen Gedanken fragt sich der Autor, ob nach der mittelalterlichen Anschauung die Liebe nun mehr als ein "Sehnen und Begehren aufzufassen sei" (5-6) oder als Liebe zu Gott und Selbstliebe zu verstehen wäre (6). In Anbetracht dieser Vielfältigkeit schien bereits der Erzähler in seinem Selbstgespräch eine Antwort zu geben, wenn er sagt: "Lorsque l'âme flotte incertaine entre la vie et le rêve, entre le désordre de l'esprit et le retour de la froide réflexion, c'est dans la pensée religieuse que l'on doit chercher des secours;" (**Oeuvres** 1: 385-386). Während dieser Denkweise einmal die "Rückkehr" zum Dogma der christlichen Religion zu Grunde liegt, so entspricht sie aber zum anderen auch gleichermaßen dem Prinzip der "Minne", denn "auch [bei] den Mystikern [war] die Liebe eine Wirkung der höchsten Vernunft" (**Die Auffassung der Liebe** 6), deren Sinn sich in einem weiteren Brief Nervals an die Geliebte zu offenbaren scheint:

> Oh non! vous n'êtes pas comme tant d'autres femmes! Vous avez du coeur et vous savez bien qu'il ne faut pas se jouer d'une véritable passion! Vous croyez en Dieu, n'est-ce pas? et vous devez songer, à de certaines heures, qu'il y a sur cette terre une âme qui aurait le droit peut-être un jour, de vous accuser devant lui . . . Songez que vous m'avez mis dans une position telle, . . . que l'abandon me serait beaucoup plus affreux que ne le serait une infidélité quand je vous aurais obtenue. (**Oeuvres** 1: 754-755)

Der in den Träumen von der "Katastrophe" erlebten Zerstörung jeglicher Hoffnung auf Erfüllung, folgte das "Verlassenwerden" (755) und infolgedessen bleibt dem Helden nur noch die Tugend der "Entsagung" übrig (**Die Auffassung der Liebe** 7), nachdem er Aurélia bei beiden mißglückten "Hochzeiten" zuerst an einen

"anderen" (**Oeuvres** 1: 381-384) und dann an den Tod verloren hatte (385). Sein Ausruf "Une seconde fois perdue!" (385) beglaubigt diesen Gedankengang, dem die "Erkenntnis" der Liebe und gleichzeitig auch des Todes folgt, um zur eigenen Todesbotschaft zu werden.

Im Sinne des "Frauendienstes des Minnesangs" "beugt sich [nun] der Mann" vor der für ihn unerreichbaren "Frau" (**Die Auffassung der Liebe** 8), denn "sie" zu verehren "wird [sein] höchstes Glück" bedeuten (8). Nach Kluckhohn handelt es sich hier gleichsam um "eine symbolische Weihe, deren letzte Stufe die Auffassung der "Frau" als Verkörperung göttlichen Wesens im 'dolce stil nuovo' italienischer Frührenaissance ist" (8-9). Mit dieser Darstellung der Liebe stimmen die Worte des Helden überein: "je me suis fait une Laure ou une Beatrix d'une personne ordinaire de notre siècle" (**Oeuvres** 1: 360). Im Gedanken an die Lehre Jungs offenbart sich auch in der obigen Aussage eine "Überschätzung" (**Von den Wurzeln des Bewusstseins:** 96), nach deren Verständnis die "persönliche Mutter . . . in höherem, übertragenen Sinne die Göttin, speziell die Mutter Gottes, die Jungfrau . . . , Sophia . . . , das Ziel . . . , das . . . himmlische Jerusalem)" darstellt (96-97). In vollkommener Harmonie mit dieser Bewertung erscheint im fünften Kapitel des zweiten Teils der **Aurélia** dieser "Archetypus", um in einer Vision des Helden zu verkünden: "Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont

je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis" (**Oeuvres** 1: 399). Béguin und Richer bemerken zu diesem Geschehen: "Toujours la présence du souvenir maternel. . . . La mère s'identifie à la fois à la femme aimée (Aurélia, Marie Pleyel, Sylvie . . .) et la Vierge. Le pardon final s'annonce" (1271). Doch bevor es zu dieser dem Liebestod des Helden vorausgehenden letzten Erscheinung der Geliebten kommen soll, versucht der Erzähler ihr Grab zu finden, doch: "au . . . cimetière, [il] change[a] de résolution" (390), und bekennt "'Non, me dis-je, je ne suis pas digne de m'agenouiller sur la tombe d'une chrétienne; n'ajoutons pas une profanation à tant d'autres!" (390). Im Sinne Kluckhohns entspricht diese Verhaltungsweise der Anschauung der "Renaissance", nach der die "hohe Wertung der Frau" im "tatsächlichen" Leben und in der "Literatur" sich "mannigfaltig widerspiegeln" (**Die Auffassung der Liebe** 16).

Im obigen Roman erinnert das Spiegelbild Aurélias (**Oeuvres** 1: 390) an das "wunderbare Bild Mathildes", das Heinrich "überall entgegen leuchtete" (**N.S.** 1: 289), um auch in Nervals Erzählung die Geliebte, Gottes "Haus" und die Ewigkeit, zu einer Einheit zu verbinden: "Elle me tendit la main, . . . et me dit: 'nous nous reverrons plus tard . . . à la maison de ton ami'" (390-391), wo im transzendenten Bereich auch hier eine mystische Vereinigung vollzogen werden soll. Das war nicht nur für Novalis "die Idee des Liebetodes", sondern behält ebenfalls für Nerval eine schicksalhafte Bedeutung und letztliche Konsequenz, nachdem auch er die

"Unzulänglickeit diesseitiger Liebe" eingesehen hatte (**Tod und Transzendenz** 213). Diese Gedanken fanden ebenfalls in dem Brief des Dichters einen Widerhall, in dem es heißt: "Oh! mon Dieu! vous vous créez des craintes là où elles ne peuvent exister! . . . Quand j'ai pris une résolution, elle est ferme; quand je me suis résigné, c'est pour tout de bon: je pense à autre chose et j'arrange mes idées d'aprés les circonstances" (**Oeuvres** 1: 755). In Anlehnung an den Roman **Heinrich von Ofterdingen** ereignen sich am Ende der Dichtung **Aurélia** ebenfalls "[G]eheimnisvolle Verwandlung[en]" (**N.S.** 1: 342), um von der Ankündigung Saturnins (**Oeuvres** 1: 408) bis zur frohen Botschaft zu führen, nach welcher der Held ausruft: "Je sors d'un rêve bien doux: j'ai revue celle que j'avais aimée transfigurée et radieuse. Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot 'pardon' signé du sang de Jésus-Christ" (410). Wie Mathilde zuvor, hat auch diese glorifizierte Frau, dem Helden "zur letzten Stufe . . . [verholfen], auf der er wohl wieder mit ihr vereint werden sollte" (**Die Auffassung der Liebe** 490).

Am Ende der Betrachtung der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge, der psychologischen Bestimmung und der Darlegung des Phänomens der Liebe wurde auch in dem Roman **Aurélia** ein Kreis wahrnehmbar, in dessen Kern die gesamte Substanz der Dichtung enthalten war, in der vom ersten "Traum von der Geliebten" bis zu ihrem Tod und geistiger Wiederkunft berichtet wurde, um letztlich zur "äußeren Bauform", der "innerern" Struktur, sowie der "Erzählweise" zurückzuführen,

die sich alle mit dem "stofflichen Gehalt" der Dichtung vereint haben. Die Geschichte, das "literarische Testament" von Gérard de Nerval und sein Leben endeten geichzeitig und vollendeten sich im mythischen Zyklus der Ewigkeit.

KAPITEL V

SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Wenn man nun die Werke **Heinrich von Ofterdingen**, **Die Elixiere des Teufels**, **Ligeia** und **Aurélia** abschließend vergleicht, dann lassen sich ausgeprägte Ähnlichkeiten, aber auch Verschiedenheiten erkennen, die im Verlauf der Abhandlung zutage getreten sind. Da das "'Motivierende'" aus der "Seele [der] Dichter" hervorgegangen war (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 29), um gleichsam zum "Beweggrund" der "Kunstwerk[e]" zu werden (29-30), sollten diese und ihre Schicksale zuerst unsere Aufmerksamkeit finden. Novalis, E.T.A. Hoffmann, sowie Gérard de Nerval, entstammten angesehenen Familien und hatten eine, für ihre Zeit, außerordentlich gute Ausbildung genossen. Der etwas jüngere Edgar Allan Poe wurde vergleichsweise in weniger günstige Verhältnisse geboren (**Annotated Tales** XII). Nur der dem Adel angehörende Novalis wuchs in der Geborgenheit einer Familie auf, in der ihn die Fürsorge beider Eltern bis zu seinem Tode umgab. Die Erfahrungen frühester Kindheit machten Novalis einfühlend und liebevoll, Hoffmann und Poe äußerst sensibel und weltfremd, während Gérard de Nerval, der all diese Eigenschaften in seinem Inneren vereinte, sich stets nach Liebe sehnte, um doch letztlich für immer einsam zu bleiben. Novalis, der, laut Mähl, "von dem 'Tod gezeichnete Hektiker'" (**Deutsche Dichter der Romantik** 226), und Hoffmann, der, nach Neunzig, "'Mann von vielem Geist, aber von unordentlichen Neigungen'" (**Lebensläufe der Deutschen Romantik** 128), stehen,

was ihre Gemütsart anbelangt, Edgar Allan Poe nicht sehr fern, denn nach Wuletich-Brinberg war auch dieser "regarded as a fragmented being" (**Poe: The Rationale of the Uncanny** 4). Die Autorin führt weiter aus: "the mind and art of E.T.A. Hoffmann can be applied without modification to Poe" (31). Von Novalis zu Hoffmann und über Edgar Allan Poe bis zu Gérard de Nerval, dem nichts anderes mehr übrig blieb als: "[se] jeter dans les enivrements vulgaires" (**Oeuvres** 1: 360), sind sich alle vier Dichter fast wesensgleich, genau wie es auch ihre späteren Werke waren. Dem "Minnegesang oder der petrarkistischen Lyrik" getreu (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 48), wurde die idealisierte "geliebte Frau" in den genannten Werken glorifiziert (50), sie wurde immer wieder besungen, blieb aber auf Erden unerreichbar. Daher ist auch die Liebe zu ihr als eine "nie zur Erfüllung gelangende" Sehnsucht zu verstehen (48-50), der zufolge die Helden einem Ziel zustrebten, das in der Wiedervereinigung mit der Geliebten bestehen sollte. Wenn, z.B., Heinrich in dem Roman des Novalis eine "Reise" antrat, um seinen Geist zu einer "Poetisierung der Welt" zu erheben (**Novalis Schriften: das dichterische Werk** 1: 204), so begab sich der Mönch der **Elixiere** ebenfalls auf Wanderschaft, um auch sein Leben mit einer "Poetisierung", allerdings der "Medizin", zu krönen, der Hoffmannn "literarisches Leben" zu geben vermochte (**Elixiere** 565). Die Erzählung **Ligeia** gleicht, wie bereits vermerkt wurde, einer "Predigt" (**Annotated Tales** 46), während der Roman **Aurélia,** laut Richer, "une autobiographie romancée, . . . un poème en prose" darstellt

(**Gérard de Nerval: Aurélia ou le Rêve et la Vie** X), dem aber ebenfalls "poetisierende" Eigenschaften zugehören. Alle Werke waren dem Andenken einer glorifizierten Frau geweiht, die aber in den Romanen von Novalis, E.T.A. Hoffmann und Gérard de Nerval im Sinnbild von "Blumen" weiterleben sollte. Es handelt sich vorzüglich um "Rosen", die, nach Volkmer-Burwitz, "das tradierte Bild . . . für die Vergänglichkeit des Lebens" bedeuten (**Tod und Transzendenz** 323), obwohl im **Ofterdingen** und in **Aurélia** zusätzlich "Vergißmeinnicht" genannt wurden, um an ein verlorenes Glück zu gemahnen. In der Erzählung **Ligeia** gab es keine Blumen, nicht einmal die "Asphodel . . . a symbol of death" (**Annotated Tales** 34), das in der Dichtung **Berenice** bekundet: "Berenice was--no more" (36). In den Romanen von Novalis, E.T.A. Hoffmann und Gérard de Nerval fanden die Helden ihre Vollendung im Jenseits des Christentums, während, nach Voloshin, in Poes Werk das Erfüllungserlebnis sich schon auf Erden zu vollziehen schien, als Ligeias "Körper" wiederkehrte, um in "Rowena" zu neuem Leben zu erstehen (**Modern Language Studies** 25). "Tel est le désir inconscient central qui fut le promoteur du conte de Ligeia", erklärt Marie Bonaparte (**Edgar Poe: Sa Vie** 2: 289).

Am Ende der vorliegenden Analyse wird ein bedeutungsvolles Phänomen wahrnehmbar, welches sich in der verschiedenartig dargestellten Wirklichkeit beim Lesen der einzelnen Geschichten herauskristallisiert hat. Wenn der Roman **Heinrich von Ofterdingen** im Rahmen einer märchenhaften Geschichte ein historisches Mittelalter entfaltet, so vollzog

sich das Geschehen in den **Elixieren** in einer Gegenwart, in der ein Held unter der dämonischen Macht des Schicksals stehend, das Leben seines Vorfahren wiederholen sollte. Die Erzählung **Ligeia** die in der wirklichen Welt begann, führte zurück zur griechischen Mythologie, um durch die übernatürliche Gestalt einer "Göttin" einen Sieg über den eigenen Tod und das Leben Rowenas zu schildern. Allem Vorhergehenden widersprechend, entwirft der Roman **Aurélia** das Bild einer bürgerlichen Großstadt, von der sich ein Erzähler in seinen Träumen und Visionen mehr und mehr entfernte, um am Ende in den jenseitigen Bereich des christlichen Glaubens einzugehen, zu dem ihm "La Vieille-Lanterne" den Weg erleuchtet hatte (**Gérard de Nerval: Sylvie Les Chimères** (extraits) **Aurélia** (extrait) 168). Wie im **Ofterdingen** "spielt" auch hier im Sinne Bégins: "la vision dans l'ensemble de l'oeuvre un . . . rôle . . . étroitement liée à l'action et la vie des personnages, . . . pour ouvrir . . . une trouvée vers le ciel" (**L'Âme Romantique et le Rêve** 76).

A. Die "äußere Bauform"

In der Untersuchung der "äußeren" und "inneren Bauform", sowie der "Erzählweise", behalten die Erkenntnisse der oben genannten Literaturwissenschaftler auch weiterhin ihre Gültigkeit, um in einer vergleichenden Zusammenfassung angewandt zu werden.

a) Der "Titel"

Obwohl die Überschriften der vorliegenden Werke dem Grundprinzip literarischer "Titel" entsprechen, sollte doch an

eine Warnung Genettes erinnert werden, in der es heißt, daß "la relation thématique peut être ambiguë, et ouverte à l'interprétation" (**Seuils** 80). Der "Titel" **Heinrich von Ofterdingen** bezeichnet z.B., nicht nur einen "Vornamen", sondern ebenso den Adelsstand und die "Herkunft" der "Figur" (**Der Name in der Erzählung** 36). Im Gedanken an den Minnesänger "Heinrich von Afterdingen" (**N.S.** 1: 184) steigert diese historische Bewandtnis die Glaubwürdigkeit eines "Dichters", der in dem Roman des Novalis eine glorifizierte Frau verehrt, die für ihn unerreichbar war (**Stoff-, Motiv- und Symbolforschung** 48). Doch auch die lediglich einen "Vornamen" nennenden "Titel" der Erzählungen **Ligeia** und **Aurélia** besitzen "allegorisch-symbolische[n] Charakter" (**B.d.E.** 145), da mit der Verschweigung und "Mythologisierung" der "Namen" (**Der Name in der Erzählung** 46) eine fühlbare Ambiguität hinterlassen wurde, deren Signifikanz sich im "stofflichen Gehalt" offenbarte. Der "Titel" der **Elixiere des Teufels** bezeichnet hingegen ein "Objekt", welches, laut Lämmert, auf Grund der "Vorzeithandlung" (**B.d.E.** 58) das Kernmotiv "dämonischer Entartung" unter ein "'Folge-Gesetz'" stellt (**B.d.E.** 58), dem auch Medardus ausgeliefert war. Es kann nun festgestellt werden, daß die "Titel" der obigen Werke den "Namen des Buches" nannten (**Seuils** 76), um die Identifikation "la plus importante fonction du titre" zu vollziehen (77) und "Hinweise zur Aufschlüsselung . . . des Themas" zu geben (**B.d.E.** 144), dessen Gehalt im dritten und vierten Kapitel offenbar wurde.

b) Der Untertitel

Nur die Romane **Heinrich von Ofterdingen** und die **Elixiere des Teufels** wurden mit isoliert stehenden "Untertiteln" versehen, von denen "chaque élément . . . [joue] sa partie" (**Seuils** 81). Im **Ofterdingen** war, z.B., die im "Untertitel" des ersten Teils aufkeimende "Erwartung" direkt auf die im zweiten Teil beginnende "Erfüllung" gerichtet, denn mit dieser Überschrift wurde ja auch das Motiv des Traumes von der Geliebten übernommen. Der dem "Titel" **Die Elixiere des Teufels** nachfolgende Untertitel: "Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners" betont dagegen die Anziehungskraft besagter "Elixiere", die im "doublement thématique" (**Seuils** 81) mit der Nennung des "Opfers" eine "massive Andeutung des 'Kerngehalts' geben" sollten (**B.d.E.** 145). Diese haben mit der Gefahr des "wohltätig wirk[enden] Syrakuser[s]" (**Elixiere** 44), auch gleichzeitig das Phänomen des "Doppelgängertums" heraufbeschworen. In diesem Sinne stellen die "Untertitel" der Werke **Heinrich von Ofterdingen** und **Die Elixiere des Teufels** ein jeweils zweimalig genanntes "Thema" dar, um, einer "'halben' Sentenz" ähnlich werdend (**B.d.E.** 145), in "zukunftsgewissen Vorausdeutungen" (143), noch "vielstrahliger, aber höchst eindringlich", ihre Funktion zu vollziehen (145).

c) Das "Vorwort"

Das einem "Geleitwort" ähnliche "Vorwort" (**B.d.E.** 148, 143) ermöglichte in den Werken von Novalis, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval einen "Überblick" über den "Ablauf de[r] Geschehen" und den "Charakter de[r] Helden"

und deutet "mit besonderem Nachdruck den . . . tragischen Ausgang" derselben voraus (148). "Abweichungen" vom Prinzip des "vorgesetzten Mottos" (**Das sprachliche Kunstwerk** 178) wurden hauptsächlich im **Ofterdingen** und in **Aurélia** festgestellt. Den Regeln der "Struktur" widersprechend, befindet sich die einführende "Zueignung" zu dem Werk des Novalis (**N.S.** 1: 193) auf einer dem "Titel" vorangehenden Seite und bedeutet nach Genette eine "Huldigung" (**Seuils** 110), die aus "lyrische[n] Verse[n]" besteht (**Das sprachliche Kunstwerk** 178). Im Sinne Kaysers bedeuten die Zeilen der Widmung, "daß in ihnen mehr enthalten ist als bloßes Geschehen" (178). Und damit weisen sie . . . auf den EPISCHEN VORGANG, von dem aus erst der Aufbau voll verständlich wird" (178). Von der Perspektive der "äußeren Bauform" her gesehen, erscheint auch in dem Roman **Aurélia** die "Stellung" des "Prologs" einzigartig, da er der Überschrift "Seconde Partie" folgt (**Oeuvres** 1: 385), um ebenfalls mit den "lyrische[n]" Worten (**Das sprachliche Kunstwerk** 178): "Eurydice ! Eurydice" (**Oeuvres** 1: 385) eine "Huldigung" auszusprechen (**Seuils** 110), der dann "le secret du monde" folgt (**Oeuvres** 1: 410). Laut Carpenter "enthüllt" dieses, daß: "the narrator sees in death the only possibility of regaining that little star, the asterisk that Aurélia has become" (**Nineteenth-Century French Studies** 158). Auch das den zweiten Teil des Romans einleitende "Vorwort" hat das "Ende", das "alles enthält" (**Nerval: Masques et visage** 67), mit "Nachdruck" verheißen (**B.d.E.** 148). Ein "au plus près du texte" (**Seuils** 138)

erscheinendes umfangreiches "Vorwort des Herausgebers" deutet, nach Egli, hingegen in den **Elixieren** auf eine "Menschheitsgeschichte im Kleinen" (**E.T.A. Hoffmann: Ewigkeit und Endlichkeit** 27). Seinem "Stellenwert" entsprechend (**B.d.E.** 244), war dieser "Prolog" dazu bestimmt, den Schicksalsgedanken der christlichen Religion zu betonen, denn "Heiligenbilder, ein Kloster und Mönche" bestätigen diese Auffassung (**Elixiere** 12). Doch dann verfinstern sich die "Kreuzgänge und Zellen" und die "dunkle Macht" (12), nach Kitto "a power which is more powerful than the gods" (**The Greeks** 196), "gebietet" (vorerst) (**Elixiere** 12). Dieser ambiguös wirkenden Schicksalsidee steht in der Erzählung **Ligeia** "en tête [du] livre" (**Nouveau Petit Larousse** 385), der "Wille Gottes", der alles "durchdringt" (**Annotated Tales** 46), antithetisch gegenüber, bis dann auch hier Zweifel aufkeimen, da Poe seine Erzählung hauptsächlich auf der Grundlage der griechischen Mythologie aufgebaut hatte. Dieser Darlegung entsprechen die "Geleitworte" der obigen Werke, deren "äußere Bauform" den Leser auf die "innere" Struktur, die "Erzählweise" und ihren "stofflichen Gehalt" vorbereiten sollte.

d) Die "äußeren Teile"

In allen vier Werken ließen sich trotz überwiegender Affinitäten "äußerlich" erkennbare Unterschiede wahrnehmen. Die Romane **Heinrich von Ofterdingen**, **Die Elixiere des Teufels** und **Aurélia** bestehen jeweils aus zwei voneinander getrennten "Teilen", deren Titel ihre Reihenfolge innerhalb des

"Erzählvorgangs" bezeichnen (**B.d.E.** 243). Im Werk des Novalis symbolisieren die ausgeschriebenen "Zahlen" der "Kapitel" die Dauer von Heinrichs "Reise" (**Die epische Struktur** 32), während, nach Beck, in jedem "Kapitel" bereits die "große Geschichte" liegt (**Friedrich von Hardenberg 'Oeconomie des Styls'** 55). Auch in Hoffmanns Roman wurden die beiden "Teile" in "Abschnitte" untergliedert, deren Überschriften "eine Art Inhaltsangabe in sich bergen" (**B.d.E.** 144). Da die Dichtung Nervals als "Première Partie", bzw. "Seconde Partie" getrennt veröffentlicht wurde, ließ dieses Phänomen ein Geschehen vorausahnen, welches schon durch die römischen Zahlen der einzelnen Kapitel vorausgedeutet wurde, da diese einen Weg "markieren", an dessen Ende ein Kreuz stehen soll, wenn Nerval "fut trouvé pendu aux barreaux de la fenêtre à droite de l'escalier" (**Gérard de Nerval: Sylvie Les Chimères** (extraits) **Aurélia** (extraits) 168). Obwohl die Erzählung **Ligeia,** im Gegensatz zu den übrigen Werken, aus einem "durch den Druck" erkennbaren durchgehenden "Abschnitt größeren Umfangs" besteht (**Das sprachliche Kunstwerk** 177), zerfällt das "zentrale Thema" selbst, gedanklich und inhaltlich in zwei verschiedene "Teile". Die "innere" Zertrennung der Geschichte wurde nach dem Tode Ligeias durch die Einführung Rowenas vollzogen, um laut Bieganowski "an illustration in relative concrete circumstances of what is outlined . . . in part one" (**American Literature** 179) im zweiten Teil zu wiederholen und zu beglaubigen (**B.D.E.** 182).

e) Die "abschließende Vorausdeutung"

Im Zusammenhang mit den genannten Dichtungen wurden Mutmaßungen ausgesprochen, welche die Möglichkeit "offene[r]" als auch "abschließende[r]" Schlußformen in Betracht zogen. Laut Pfefferkorn hat sich diese Form auch bei dem Roman des Novalis herausgestellt, für den der Dichter eine "offene Form" beabsichtigt hatte (**Novalis: A Romantic's Theory of Language and Poetry** 167). Dieser Struktur entsprach auch das "Buch des Einsiedlers", dessen "Schluß" bekanntlich fehlte (**N.S.** 1: 265), so daß "Heinrich . . . nichts sehnlicher [wünschte], als das Buch . . . vollständig zu besitzen" (265). Im Inhalt der "Paralipomena" erfüllt sich dieser Wunsch (335), wenn in dem später hinzugefügten "Bericht" die "Poësie" und die "Betrachtung der Welt" fortgesetzt werden (335), um im Sinne Uerlings im . . . Aufstieg der Seele" (**Friedrich von Hardenberg** 412) den "wahrhafte[n] Idealismus" eines "'großen Gemüths'" zu enthüllen (**N.S.** 1: 335). Dieses Phänomen wurde im Rahmen der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" zunehmend offenbar, um im "stofflichen Gehalt" in vollkommener Durchdringung der Materie seinen Höhepunkt zu erreichen. Merkmale der "Offenheit" ergaben sich laut Segebrecht und Steinecke ebenfalls in Hoffmanns Roman, zumal auch hier ein "Erzähler" seine "Geschichte" abbrechen mußte, als der "sündige Mönch" mit "Sehnsucht . . . den "Augenblick" erwartete, der ihn "der Erde entrück[en] sollte" (**Elixiere** 349). "Zukunftsweisungen", die über das Ende der "vergegenwärtigten Handlung hinausgreifen" (**B.d.E.** 153), sind allerdings im "Nachtrag des Bruders Spiridion" enthalten,

zeugt doch dieser nach der Lehre des Aristoteles von einer Zusammengehörigkeit der "Teile" eines "epischen Werkes", denn Homer "made the **Odyssey**, . . . to centre round an action that in our sense of the world is one" (**The Poetics of Aristotle** Homer 35). Diese in der Antike erkannte "Einheit" unterscheidet den "Nachtrag" der **Elixiere** von den "Paralipomena" des **Ofterdingen**, die wohl eine gedankliche Folge bilden, aber bei der Veröffentlichung des Romans nicht in diesen einbegriffen waren. Die Erzählungen **Ligeia** und **Aurélia** weisen im Vergleich zu den Werken von Novalis und E.T.A. Hoffmann erhebliche Unterschiede auf, die hauptsächlich im scheinbaren "'Fehlen' solcher Vorausdeutungen" bestehen (**B.d.E.** 153). Beide Geschichten enden "abrupt" und **Ligeia** sogar unvorhergesehen: laut Heller "the narrative seems to break off at the crucial moment" (**The Delights of Terror** 118). Infolge dessen wurde in dieser "anticlosure" (123) der "Konflikt der Vergangenheit" (**B.d.E.** 153) nicht erst in die "Zukunft der erzählten Handlung" entworfen (153), sondern durch Ligeias Wiederkehr im Gegenwartsgeschehen "gelöst" (153). Der Dichtung **Aurélia** kann "une double fin" zugesprochen werden (**Nerval: Masques et visage** 96), obwohl auch diese von Guillaume als "inachevée" bezeichnet wurde (96). Trotz aller Ambiguitäten oder gerade wegen derselben wurde auf Grund dieser Darlegung die Signifikanz der "äußeren Bauform" erkannt. Deren Funktion und Bedeutung hat noch im Rahmen der "inneren Bauform" sowie der "Erzählweise" ihre Spuren hinterlassen, um eine "'Durchtönung des erzählten

Augenblicks'" (**B.d.E.** 243) im "stofflichen Gehalt" der obigen Werke zu erzeugen.

B. Die "innere Bauform"

Wenn man die im dritten Kapitel analysierten Werke in bezug auf ihre "innere Bauform" und die "Erzählweise" vergleicht, dann werden abermals Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede wahrnehmbar, die im weiteren erörtert werden.

a) Die "Rückwendungen"

In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** gedenkt der Held der Worte eines "Fremden", der, von einer blauen Blume "berichtend", den ersten "Baustein" für die "weitere Handlung" legte (**B.d.E.** 105). Die "Bedeutsamkeit" dieser "eingefügten Erinnerung" (100) steigert sich vom ersten Traum bis zum "Traum im Traume", in dem Heinrich ein "zartes Gesicht" erblickte (**N.S.** 1: 196-197). Am nächsten Morgen greift "eine Person" in die "Handlung" ein (105), wenn der Vater des Helden von einem "alte[n] Mann" erzählt, der ebenfalls ein "blaues Blümchen" erwähnte (**N.S.** 1: 201-202). Mit besagtem "Leitmotiv" (**B.d.E.** 107) wurde einem "'Handlungsaufbau'" gedient (107), dem das Kernmotiv des Traumes von der Geliebten zu Grunde liegt. Es war ja gerade die "Rückwendung" zum vormals gesehenen Bild (182), die in beiden Fällen den "Eindruck der Notwendigkeit" erweckte (105), so daß sich bereits der ältere Ofterdingen "entschloß" (**B.d.E.** 104), "nach Augsburg" zu reisen, um seine zukünftige Frau wiederzusehen (**N.S.** 1: 202). Infolge der "eingefügten Erinnerung" erkannte auch sein Sohn das "'Bedeutende'" (**B.d.E.** 108) und fuhr im

"zeitlichen Abstand" (106) seinerseits der "weltberühmten Stadt Augsburg" zu (**N.S.** 1: 269), wo er in der "schönen Mathilde" das Antlitz aus seinem Traume fand (270). Im Rahmen der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" begann mit dem "Leitmotiv" der "blauen Blume" die "'Durchtönung [des] erzählten Augenblicks'" (**B.d.E.** 243), um von der ersten Begegenung mit der Geliebten (**N.S.** 1: 277) zum Traum von ihrem Tode überzuleiten (278-279), der im "stofflichen Gehalt" seinen Gipfelpunkt erreicht hatte. Auch in den **Elixieren** offenbarte die "Vorgeschichte" der Handlung das "Bedeutende" (**B.d.E.** 105), als die Mutter des Helden von dem "Thema" sprach (106), welches hier ebenfalls das Schicksal von "Vater" und "Sohn" verknüpfen sollte (**Elixiere** 15). Als "Symbol" der Verkettung von drei Generationen erschien der "fremde Maler", der dann ebenfalls "wieder verschwand" (16). Das "Bild der heiligen Jungfrau", und die herrliche "Kirche" (15) erinnern an das "Pergamentblatt des alten Malers" (287) und die Erbschuld, die auch im gegengärtigen Geschehen ihre Spuren hinterlassen sollte. Bereits die zweite "Rückwendung" löste in der "Entfaltung künftiger Phasen" (104) ein "Zeichen" aus (**Oeuvres** 1: 384), das im "diamantne[n] Kreuz" (**Elixiere** 18) ein Sinnbild des "Leidens" bedeutet (**Stoff-, Motif- und Symbolforschung** 88), um im Rahmen der "Familien-Tradition" im "Übel" (**Elixiere** 15) und erneutem "Frevel" zu enden (342). Im Spiegelbild der "illuminierten Bilder" eines Gebetbuch[s] (24), vereinten sich die Gestalten zweier in "Schleier" gehüllten noch "[u]nbekannte[n]" Frauen (52), obwohl in der

"Klosterkirche" kein "zierliche[r] Rosenkranz" mehr erwähnt wurde (51). Das "Frührot" der Morgensonne, das die "drüben" weilenden "Geliebten" umgab, enthält zwar einen "[S]chimmer" von Hoffnung (20), läßt aber eine "Fülle der Möglichkeiten" zu (**Herder Lexikon** 113), von denen in des "Wortes doppelter Bedeutung" (**B.d.E.** 110), 'alle' "Geliebten" betroffen sind. Auch in der Erzählung **Ligeia** bewirkte die "Erinnerung" (**B.d.E.** 182), daß der "isoliert vergegenwärtigte Handlungseinsatz" sich in einen "verständlichen Zusammenhang" einfügte (104). Motive und Symbole stellen "Bausteine" der "weitere[n] Handlung" dar (105), zumal schon nach der einführenden "Erinnerung" die Geliebte, die "misty-winged 'Ashtophet' of idolatrous Egypt" genannt wurde (**Annotated Tales** 47), die unter dem Namen "Ishtar, the goddess of love", (47) als "the most notoriously faithless of all the gods" (**The Epic of Gilgamesh** 42), "bekannt" war (**Annotated Tales** 47). Dieser "Exposition" folgend (**B.d.E.** 104), wird in der zweiten "aufbauenden Rückwendung" das Motiv der "ravenblack, the glossy . . . and naturally-curling tresses" entworfen (47), das als böses Omen (**Folk-Lore of Shakespeare** 140), aber gleichzeitig an das "Thema" erinnert (**B.d.E.** 106), wenn man der "lockigen Haare" der Elizabeth Poe gedenkt (**Edgar Allan Poe: Sa Vie et son Oeuvre** 5). Im Rahmen der "Erinnerung" scheint sich auch in **Ligeia** das "Bild" der "Geliebten" zu "verdoppeln" (**Elixiere** 20), um im Gedanken an das Motiv "of the daughters of Delos" (**Annotated Tales** 46) noch eine weitere Bewandtnis zu erhalten, die im mehrfachen "[Todes]schlaf" im

"Heiligtum" (**Elixiere** 16) eine Beglaubigung erhält (**B.d.E.** 182). Wenn in allen bisher analysierten Geschichten die "Rückwendung" den "Eindruck der Notwendigkeit" bewirkte (**B.d.E.** 105), so weist auch in dem Roman **Aurélia** die einführende "Erinnerung" in diese "Richtung", zumal schon die "Vorgeschichte" (**Oeuvres** 1: 359-360) keinen Mangel an "'Bedeutsamkeit'" aufgewiesen hatte (**B.d.E.** 105). Die gedankliche "Rückwendung" zu "einer geliebten Frau" blieb wie in den **Elixieren** von "Schuld" überschattet (**Oeuvres** 1: 360). Dieser folgt an einem "formal markierten 2. Erzählabschnitt" eine zweite "Erinnerung" (**B.d.E.** 100), die nicht nur eine "Wiederholung" des "Thema[s]" darstellt (**B.d.E.** 106), sondern eine Gegenwart von Reue, in der ein Held das "Bedeutende " erlebt (108), wenn er "le pardon du passé" zu "sehen" glaubt (361). In Anlehnung an Hoffmanns Dichtung bleibt auch in **Aurélia** nichts "isoliert" (**B.d.E.** 106), denn "Dans cette étoile", einem "[Hoffnungs]zeichen]", wähnt der Erzähler diejenigen "qui [l]'attendent" . . . car celle qu['il] aime leur apapartient" (**Oeuvres** 1: 363). In Übereinstimmung mit den **Elixieren** werden auch in Nervals Geschichte alle "Geliebten" in einem Himmelskörper vereint (363). In den obigen Werken erreichte die erste "Rückwendung" eine "begrenzte Bedeutung" (**B.d.E.** 104), während die zweite eine "sinnvertiefende Wirkung" erzeugte (244), um gedanklich zu ihrem "Gegenstück" überzuleiten (**B.d.E.** 108), dessen Signifikanz im weiteren erörtert wird.

Obwohl in den genannten Dichtungen die "auflösenden

Rückwendungen" zu dem Inhalt der Ersteren zurückkehrten, konnten in bezug auf deren Struktur und "Stell[ung] (**B.d.E.** 244) Abweichungen festgestellt werden. Novalis bedient sich am Ende des **Ofterdingen** einer durchgehenden "auflösenden Rückwendung", in der das Symbol der blauen Blume wieder aufgenommen wurde, um im "Stern[Bild] Eines Umlauf[s]" (**N.S.** 1: 333) als "aufgeblühtes Vergißmeinnicht" zu erscheinen (327), da der "Geist der Weissagung" zur "Dichtkunst" wurde (327-332), die zu ihrer "Quelle", den "alten Geschichten" und der "Bibel", zurückkehrte (198). In den übrigen Werken vollzogen sich "auflösende Rückwendungen" in "etappenhafter" Stufung, in deren Verlauf die gedanklichen Bezüge des "Eingangsthemas" erneut aufgegriffen wurden, um zu "beglaubigen", was bereits gesagt worden war (**B.d.E.** 182). In den **Elixieren** enthüllte die sich phasenartig entfaltende "auflösende Rückwendung" das Geheimnis der "[A]ufbauenden", als Medardus "'die' wiedersah, die [s]einen Vater so innig liebte" (**Elixiere** 336), um nach der "Katastrophe" (342) die "Äbtissin" erneut mit "Aureliens Erscheinung am Beichtstuhl" zu verbinden, die den "Verbrecher" vollendet hatte (346). In der ununterbrochenen "auflösenden Rückwendung" (**B.d.E.** 182) am Erzählschluß der **Ligeia** gedenkt der Held in "a thousand memories . . . the one only and supremely beloved" (**Annotated Tales** 56), der "Ligeia" als "schermo" gedient hatte (**Masques et Visage** 94). Zu dieser Folgerung führte "the apparition" (**Annotated Tales** 59), deren Haar, "blacker than the raven wings" (59), nochmals an die Mutter des Dichters erinnert, um

aber nun weniger eine "Überraschung" als, laut Heller, **The Delights of Terror** auszulösen (123). Auch in dem Roman **Aurélia** geht dem "Erkennungsakt" eine "auflösende Rückwendung" voraus (**B.d.E.** 108), wenn Nerval seiner Mutter gedenkt, "[qu'il] n'[a] jamais connu[e]" (**Ouevres** 1: 393). Nach dieser Klage folgt die "Erinnerung" an eine "Frau", deren "Stimme" ihn an Aurélia denken läßt (**Oeuvres** 1: 395). Mit dem Namen der Geliebten nimmt der Erzähler wieder den Sinn der ersten "Rückwendung" auf, denn auch in dieser wußte er nicht, ob diejenige, die er liebte, noch lebte oder nur für ihn "verloren" war (**Oeuvres** 1: 359). In den Werken von Novalis, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval formten die "aufbauenden und auflösenden Rückwendungen" einen "Spannbogen", um im "Kreis [der] Abhängigkeit" (**B.d.E.** 111-112) die Funktion der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" zu vollziehen.

b) Der "Rückblick"

Auf dem "Gipfelgrad der Erzählung[en]" (**B.d.E.** 128) ereigneten sich "Rückwendungen", die neben Affinitäten auch Unterschiede aufgewiesen haben, die hauptsächlich in der "inneren" Bedeutung derselben zu suchen sind. In dem Roman des Novalis folgte der entscheidende "Rückblick" dem Erlebnis der ersten Liebe (**N.S.** 1: 276), als der Held "wie in einem Traume", "jenes Gesicht" zu sehen glaubte, das ihm auch aus dem "Buche" bekannt war (277). Am "Ort [der] Begebenheiten" (**B.d.E.** 129), "'versteht'" er seinen "Werdegang" (130), so daß sein "heilige[r] Schwur" (**N.S.** 1: 277) in die "Handlung"

einmündet (**B.d.E.** 130), um die Zukunft zu bestimmen. Nach dem Fest der "Lebens[freude]" (**N.S.** 1: 272) wurde der "Gegenschlag gegen die äußere Aktion" desto schmerzlicher empfunden (**B.d.E.** 137), wenn mit dem Traum von Mathildes Untergang (**N.S.** 1: 278) gleichermaßen auch die "Tiefe [eines] Falles" fühlbar wurde (**B.d.E.** 129), noch ehe Heinrich sich in den Strom "stürzte" (**N.S.** 1: 278). Motive und Symbole der orphischen Welt beglaubigen diese Wahrnehmung, obwohl ein "herrliche[r] Morgen" beide nach dem Traum im Traume erwarten sollte (279). Am Anfang des zweiten Teils, sang dann ein dem mythischen Sänger ähnlicher "Pilger" der Geliebten sein Lied zur "Laute" (323). Auch in den **Elixieren** löste der "Rückblick" eine "Lebensüberschau" aus (**B.d.E.** 129), die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in "geheime[r] Verkettung" verbindet (**N.S.** 1: 257-258), wenn der Mönch an das "Gesicht [einer] Unbekannten" denkt, die "in [s]einem Innern" lebte (**Elixiere** 52-53). Nach "tiefgreifender Entscheidung" beschießt er seinerseits, der Geliebten zu folgen, um in der "Ausstellung" erneut einem Doppelbild zu begegnen, als das "Portrait" der "Fürstin" und "Aureliens" Antlitz gleichzeitig in "Gemälde[n]" sichtbar werden (114). Im nachfolgenden "Rückblick" wiederholt sich der nämliche Eindruck, als Medardus am "markanten Punkt . . . des Vorgangs" (**B.d.E.** 137) abermals der "Einheit" von zwei Frauen gegenübersteht und die Schwester der "Äbtissin" kennenlernt (**Elixiere** 143), während auch "Aureliens Züge" am "entscheidenden [Ort]" (**B.d.E.** 129) sichtbar wurden (**Elixiere** 157). Die "Ereignisse von gestern" (**B.d.E.** 136)

mahnen an das "Verhängnis", dem Aurelie "nicht entgehen kann" (**Elixiere** 114), denn dieses ist der Mönch "selbst" der gelobte, "die böse Tat noch zu vollbringen" (**Elixiere** 114). Mit der "Erinnerung, [die] . . . selbst Handlung" werden sollte (**B.d.E.** 130), gedenkt er sein "erstes Liebeserlebnis" zu begehen (130), das angesichts bewußter "Absicht", wohl kaum noch so "wunderbar" sein konnte (**Elixiere** 224). Im Gegensatz zum **Ofterdingen** enthüllt das "Geheimnis der Liebe" hier eigentlich selbst eine "Überschau" (**B.d.E.** 129), in der bereits im "Rückblick" (**Elixiere** 225) ein Held sich "seines "Falles" bewußt wurde (**B.d.E.** 129), um seinerseits noch tiefer zu sinken (**Elixiere** 225). Diese schicksalhafte "'Lebensüberschau'" (**B.d.E.** 129) offenbarte nur eine scheinbar "[e]rfüllte Gegenwart" ambiguöser Natur (136), der die "Vergegenwärtigung" seiner "wichtigste[n] Lebens[phase]" folgte (129), als Viktorin später eine "Untat" vollbrachte (**Elixiere** 342), die noch schlimmer als die "Schändlichkeit" war, die ihm im Forsthaus nicht gelingen sollte (136). Nach dem Tode der Geliebten kam auch Medardus die "Erinnerung" (349), um ihm mit "Aureliens Bild" zum "reinen Strahl der ewigen Liebe" zu werden (348). Im Gedanken an die christliche Religion wurde auch der Mönch erhöht, wenn er letztlich Aurelie als Heilige verehrte (349). Im Unterschied zum **Ofterdingen** und zu den **Elixieren** gibt es in der Erzählung **Ligeia** je zwei von einander getrennte "Rückblicke", die auf einem "Höhepunkt durch 'intensive' Besinnung" (**B.d.E.** 137), "Wendungen" bewirkten (129). Nach dem Erlebnis der "Liebe" zu

Ligeia und der "Gewißheit [ihres] Todes" (**B.d.E.** 130) folgt der "Entschluß" des Erzählers zu einem Neubeginn, der am "Ziel des Gesamtvorgangs" (**B.d.E.** 130) in seiner Vermählung mit Rowena zu gipfeln schien (**Annotated Tales** 53). In "wiederholten Reden" (**Figures III** 146) deutet der Held "mit einer gewissen Zahl" nach Freud, die Idee des "Unentrinnbaren" an (**Das Unheimliche** (66), um mit der magischen "Fünf" zu betonen (**Annotated Tales** 53-54), daß eine "Hochzeit" stattgefunden hat (**Herder Lexikon: Symbole** 56). Zum Sinnbild des "Verhängnisvollen" geworden (**Das Unheimliche** 66), bedeutet diese "Zahl", daß "the unhallowed hours" (**Annotated Tales** 54) niemals hätten schlagen dürfen. Auf dem "Höhepunkt" der "Erzählspannung" (**B.d.E.** 130) erfuhr "[the] man after the fall" einen Haß, "[that] belong[ed] more to demon than to man" (**Annotated Tales** 54). Ein solch "außerordenliche[r] Anstoß" ging auch der entscheidenden "Überschau" voraus, in der ein Erzähler "reflektierend" erklärt (**B.d.E.** 130): "My memory flew back . . . to Ligeia, the beloved, . . . the entombed" (**Annotated Tales** 55), um "mit einem Blick die Summe eines vergangenen Lebens" ziehend (**B.d.E.** 129), mit "[G]ewißheit" zu bestimmen (132), daß Rowena des Todes sein mußte (**Annotated Tales** 55). Einem "Luzifer" gleich konnte der Täter wie Viktorin zuvor auch hier kaum warten, bis er sein "Ziel" erreicht hatte. In diesem Sinne gleitet das Geschehen mit dem Sterben einer Heldin auch in Poes Erzählung auf grausame Weise in eine "[e]rfüllte Gegenwart" hinüber, in der die geliebte Frau zur Erde wiederkehrt (59). In Nervals "Autobiographie"

entfaltet sich der "Rückblick" des Helden in "Sukzession[en]" (**B.d.E.** 133), wenn er im "Vorgefühl von dem [eigenen] Tod" (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 348), laut Bony, im "Wahnsinn" sein "Schicksal" zu "verstehen" glaubt (**Le Rêve de la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères** 56). Von der "Gewißheit" vom Verlust der Geliebten ausgehend (**B.d.E.** 130), scheint dem Erzähler "alles verloren", so daß nur noch ein "Nichts" verbleibt (**Oeuvres** 1: 385). Dieser verzweifelten Erkenntnis folgt der "Entschluß" zu neuem Leben, der überraschenderweise mit dem Gedanken "à 'lui'" verbunden war (**Oeuvres** 1: 385). Das Geständnis, in dem Nerval wie "in heiliger Beichte" bekennt (**Elixiere** 334), das "Geschöpf" dem "Schöpfer" vorgezogen zu haben (**Oeuvres** 1: 189), beglaubigt die innere "Wendung" (**B.d.E.** 135), deren Beständigkeit jedoch widerufen wurde, als er, die Klage des ersten "Rückblicks" wiederholend (**Oeuvres** 1:385), verkündet: "Elle est perdue pour moi et pour tous!" (391). Im Raum der Leere öffnet sich abermals ein "Abgrund", in den er schon zuvor "comme foudroyé" zu stürzen wähnte (365). Ein Gedanke an Freud bleibt auch in diesem Zusammenhang nicht aus, erörtert doch dieser die "Fallsucht" des "Wahnsinns" (**Das Unheimliche** 73), die in **Aurélia** mit dem Gedanken an den "Tod" verbunden war. Nach seinem "faux pas" bestätigt der Held "J'eu assez de force pour me relever et . . . me croyant frappé à mort, [je voulais] . . . jeter un dernier regard au soleil couchant" (**Oeuvres** 1: 380). Wie in den übrigen Werken so "rundet" sich auch in dem Roman **Aurélia** ein "Lebenslauf" (**B.d.E.** 131), in dem eine

Person, der Handlung der "Gesetzmäßigkeit" eines "Falles" unterworfen (**B.d.E.** 129), ein außergewöhnliches Schicksal erlitten hatte.

Im **Ofterdingen** geschahen ein "Fall" und ein Sturz aus dem Glück einer "erfüllten Gegenwart" in die "Tiefe" der "Ewig[keit]" (**N.S.** 1: 279), während in den **Elixieren** der "Fall" sich aus einem scheinbar erfüllten "Augenblick" ergeben hatte. In **Ligeia** hingegen wurde die Erniedrigung eines "Mannes" zum Zweck einer ersehnten Erfüllung vollzogen. Im Gegensatz zu diesen Bedingungen ereignete sich in **Aurélia** das wiederholte "Fallen" eines Geisteskranken, der nur noch von der Hoffnung lebte, daß "une vie nouvelle commence, . . . après la mort" (**Oeuvres** 1: 412).

c) Die "zukunftsungewissen Vorausdeutungen"

In den genannten Werken entfaltet sich die "Vorausdeutung" der "Katastrophe" (**B.d.E.** 176) in der Sphäre der "Einheit der Zeit", in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft enthalten sind (**Temps et Récit** 1: 27). Motive und Symbole der Todes-Thematik begleiteten die Träume der Helden, wogegen Unterschiede in bezug auf das obige Phänomen (176-177) sich hauptsächlich aus der "Stell[ung]" (244) und der "inneren" Signifikanz derselben ergeben haben. In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** ereignete sich vor dem Ende des ersten Teils der "Traum im Traum", der aus einem Treue-Schwur (**N.S.** 1: 277) und aus den Motiven von "Wunsch" und "Angst" hervorgegangen war (**B.d.E.** 178). Während das Zusammensein auf der "glatten Fläche" des Stromes (**N.S.** 1: 278) Heinrichs

"Wunsch" entsprach (178), so begann seine "ungeheure Bangigkeit", als der "Kahn" sich "drehte" (278) und sein Versuch, Mathilde zu retten, vergeblich blieb. "Es" zog sie "hinunter", und sein Herz "schlug" vor "Angst" nicht mehr (278), als das schicksalhafte unpersönliche "Wort" dieses Geschehen "beglaubigt", obwohl "es" keine Anteilnahme zu bezeugen vermag (278). "Es" trennte lediglich zwei Bereiche mit einem "Wort" in "zwei Teile", die jeweils Tod und Weiterleben bedeuten sollten (279). Ein weiteres "Wort", das Heinrichs "ganzes Wesen durchklang", konnte niemals "wiederholt" werden (279), so daß alles unter dem "Wasser" verborgen blieb, sogar das "Liebeserlebnis" selbst (**B.d.E.** 130), dem auf Erden keine "[er]füllte Gegenwart" beschieden war (136).

In dem Roman **Die Elixiere des Teufels** entfaltet sich im dritten Abschnitt des zweiten Teils der von "Begier" und "Hölle[n-Angst]" ausgelöste Traum des Mönchs (**Elixiere** 340), der, auf einem "Fluch" beruhend, die "Zukunftsgestaltung . . . 'festgelegt'" hatte (**B.d.E.** 177). Auch in seiner "Fieberphantasie" spielen "Worte" eine ausschlaggebende Rolle, vor allen Dingen dort, wo sie "Gelübde" und Aurelies "feierliche[n] Schwur" betroffen haben (**Elixiere** 340). Während das Gelöbnis, das sie "zu leisten gedachte" (340), an Gott gerichtet war, "sah" Medardus nicht die "Christusbraut", sondern nur das "verbrecherische Weib" des Mönchs, der sein "Gelübde brach" (340). Im Gegensatz zu dieser Haß-"Liebe" richtete Heinrich seinen Schwur an ein Ideal, Mathilde, die

"Hüterin [s]eines heiligen Feuers" (**N.S.** 1:277). Diesem stand bereits in der Vergangenheit der "Schwur" des Mönchs antithetisch entgegen (**Elixiere** 114), um im Gedanken an den "Frevel", der auf dem "Schlosse" begangen wurde (113-114), nun in der Gegenwart zu begründen (**B.d.E.** 182) warum er auch "ihr den Tod geben" wollte (**Elixiere** 340). Das Verb "herausreißen" kann in diesem Zusammenhang wohl kaum als Rettungsversuch verstanden werden, zumal Viktorin eine ähnliche "Sprache" wiederholte (**Figures** 146), als er seinerseits die "Prinzessin" "[empor]riß", um sie zu ermorden (**Elixiere** 342). Der Schrecken dieser "Handlung" (342) konnte selbst im Traum von **Ligeias** Tod nicht übertroffen werden, in dem der Erzähler wie Heinrich zuvor, "desperately", aber lediglich "in spirit", "with the grim Azrael" kämpfte (**Annotated Tales** 50). Im Gegensatzt zu Mathilde und Aurelie, wehrte sich Ligeia gegen den "Schatten", wenngleich auch dieser Kampf als "the uttermost of folly" erfolglos blieb (50). Im Unterschied zum **Ofterdingen** wurden Ligeias "quietly uttered words" vom Helden verstanden (50), obwohl "[he] would not wish to dwell upon [their] . . . meaning" (50). In dem Roman **Aurélia** begann am Ende des neunten Kapitels die "cérémonie", bei der ebenfalls ein "anderer" teilnehmen sollte (**Oeuvres** 1: 181), um auffallend der "Zeremonie" in der "Klosterkirche zu B." ähnlich zu werden (**Elixiere** 340-342). Richer und Béguin bemerken in diesem Zusammenhang, daß es sich in Nervals Dichtung um "des réminiscences des **Elixirs du Diable** handeln würde, "où la scène du mariage avec le d'ouble ('l'autre') n'a

pas manqué de frapper Nerval" (**Oeuvres** 1: 1268). Gemeint war wohl Aurelies "Vermählung" im fürstlichen Schloß (**Elixiere** 250), bei der die Braut den "Doppeltgänger" für den "Mörder" ihres "Bruders" hielt (251), während der "Mönch" sich selbst dazu bekannte, Hermogen getötet zu haben (251). Wenn in diesem Sinne gleichsam der "Falsche" in das "Schloß" eingedrungen war, um Aurelie in "toller Liebeswut" ansichzureißen (181), dann befand sich doch schon im Forsthaus ein "Uhu" am falschen "Ort" (**B.d.E.** 129), der ebenfalls "Hochzeit" zu feiern begehrte (**Elixiere** 128). Beachtenswert erscheint, daß in Hoffmanns Roman bei allen "Feiern" beide Brüder zur gleichen Zeit zugegen waren (**Elixiere** 128, 250-251, 340-342). Da das ebenfalls in **Aurélia** der "Wahrheit" entsprach (**Oeuvres** 1: 381), entschloß sich Nerval seinerseits, gegen den "fatalen Geist" zu kämpfen (382).

In den genannten Dichtungen übten "Träume" und "Zeichen" im "Medium des Erzählens" (**B.d.E.** 178) eine "zukunfts[erhellende] Funktion" aus (176), wodurch die handelnden Personen weniger der "Ungewißheit" des realen "Lebens" ausgeliefert waren (176).

d) Die "Wiederholung" und die "Wiederkehr"

Die anschließende Zusammenfassung wird sich auf die zuvor erörterten "'Leitmotiv'-Kette[n]" konzentrieren, die im Rahmen der "poetischen Verkleidung" die Voraussagen beglaubigt haben (**B.d.E.** 182). In dem Roman **Heinrich von Ofterdingen** sowie in den anderen Werken hat die "Wiederholung" nur "das bewahrt, was ein "Vorkommen" mit "all den anderen der gleichen Art

gemeinsam" hatte (**Figures** 145), was immer eine "Idee" war, in der sich das "Gemeinte" herauskristallisieren" sollte (siehe S. 15). Aus diesem Grunde wird nochmals an das "Buch des "Einsiedlers" erinnert (**N.S.** 1: 264), um in "des Wortes doppelter Bedeutung" (**B.d.E.** 110) der "Märchen" zu gedenken, die der "Katastrophe" vorausgingen (**B.d.E.** 177). Das Motiv des "Meeres" und des "Schiffes", das "unterging" (**N.S.** 1: 211-212), wurde bereits in der "Arion-Sage" eyntworfen, in der ein "Sänger" in den "Abgrund [sprang]" (212), dessen Gestalt auf Heinrich wies, der sich im Traum in den Strom "stürzte" (278). Auch im "Atlantis-Märchen" beschworen ein "gewaltiger Sturm" (221) und das rieselnde "frische Wasser" die "Gefahren" des Ertrinkens herauf (221), als die Liebenden in einen "Rausch . . . [versinkend]" (222) nach der "Hochzeit" den "Anbruch eines lichten . . . Morgens" erlebten (222). In des "Fremdling[s]" Lied wurde der "Myrthenkranz" zur "Krone" (227), die als Sinnbild der Ehre auch Heinrich empfangen sollte, nachdem er der "Sohn" eines "Königs" wurde (287). Der "Kranz", den die "Landgräfin" dem Helden "reichte", vereinigte in "psychologischer Einstimmung" (**B.d.E.** 183) sein "Ebenbild" mit dem "lieblichen Mädchen" (**N.S.** 1: 265), noch bevor beim "Fest [des] Lebens" (277) die "frischen" Kränze "geholt" wurden (272,274), welche im Traum eine Tote "geschmückt" haben (278). Wenn in den "Historien" und "schöngemalten Schriften" des Einsiedlers (264) von "Schiffbrüchen" und "Menschen in fremden Trachten" (264) die "Rede" war (**Figures** 145), dann wechselten die "mannichfaltigsten Lebensscenen" (**N.S.** 1: 264) vom

"Allgemeinen" in das "Spezifische" über (**Figures** 145), um vom "Ebenbild" Heinrichs im Buche (**N.S.** 1: 264), in das "[Traum]-Geschehen" einzumünden, in dem das "Gemeinte" offenkundig wurde (**Figures** 145). In Klingsohrs "Mährchen" sollten die in "allegorischen Bildern" (**B.d.E.** 244) dargelegten "Prophezeiungen" eine "poetische Beglaubigung" erfahren (178,182). Nur der Anblick eines "jugendlichen Leichnam[s]" (**N.S.** 1: 299) war "hinzugefügt" worden (**Narratology: Inroduction** 61) und sollte in visueller "'Durchtönung'" eine Wirklichkeit enthüllen (**B.d.E.** 243), vor der Heinrich im Traumgeschehen verschont geblieben war (**N.S.** 1: 299). Im "Mährchen" deutet die "liebliche Mutter mit dem Kinde" auf die Rück]kehr der Geliebten (**N.S.** 1: 299),321), die sich in "des Geistes Wiederholung" begeben sollte (**Die wahre Wiederholung** 89-90). In Anlehnung an das Werk des Novalis haben auch in dem Roman **Die Elixiere des Teufels** die "Bilder der Vergangenheit" (**Elixiere** 336) eine "Beglaubigung" erhalten (**B.d.E.** 182), deren Ursprung bis zum "Pergamentblatt des alten Malers" zurückführbar war (**Elixiere** 277-297). Im "Besonderen" (**Figures** 145) ging es im "Schreckenstraum" um die "Braut des Mönchs" (340), deren "Ebenbild" bereits im "frevelischen" Gemälde der "heiligen Rosalia" vorgebildet worden war (280). In dieser "Erzähleinlage" war das "Gemeinte" (**Figures** 145) eine "in der Mitte des Blatts" entworfene "Gestalt der Heiligen" (**Elixiere** 280), die in "Form und Bildung des Gesichts jenem Venusbild gleich" dargestellt werden sollte (280). Dieses "höllische Qual" bereitende Antlitz (280)

schien noch seinen Einfluß auf die "Fürstin" auszuüben, welche die von "irdischem Triebe reine Jungfrau" (340) ebenfalls des "Bösen" zu verdächtigen schien (337). Selbst Viktorin mußte Ähnliches empfunden haben, denn er nannte sein Opfer als Abbild der Dualität "Prinzessin" und "Bräutchen" in einem Atem (342). Seiner Abkunft gemäß hätte das "Messer", das er ihr in die Brust "stieß" (342), auch als "Stoßdegen" bezeichnet werden können, den "einer" unter seinen Mantel "steckte" (281), um wie zur Zeit des Medardus (11) einen "Frevel" zu begehen (285), der allerdings von seinem "Ebenbild" verübt werden sollte (342). In Anlehnung an den **Ofterdingen** wurde auch die Wiederkehr Aurelies in mehrfacher Folge geschildert, wo "'einer'" im "Mantel", aber ohne "Degen" "herabgestiegen" war (**Elixiere** 342). Im Wortlaut der ersten und zweiten "Wiederholung des Ereignisses" (**Figures** 145) wurden wie im "Pergamentblatt" die Motive des Erbfluchs und der Vergebung erkannt (**Elixiere** 286, 297), von deren Unentrinnbarkeit noch die "sündhaften" Nachkommen des Francesko (281) betroffen waren. Nach dem dritten Aufleben ihres "Geistes" "sank" die "entsündigte Christusbraut" (345,347) im Tode in das "herrliche Bild" der "heiligen Rosalia" zurück (52), denn dessen "Orginal" war nach "genommener Kopie" an das "Capuzinerkloster in B. verkauft" worden (289). In Übereinstimmung mit dem **Ofterdingen** und den **Elixieren** diente auch in der Erzählung **Ligeia** eine sich zur "Leitmotiv-Kette" ausdehenende Symbolik dem "poetischen Vorgang" (182), besonders dann, wenn der Erzähler an deren Anfang von der

"stature" sprach, die "emaciated . . . departed as a shadow" (**Annotated Tales** 47), während in der "Vorausdeutung" ihres Todes (50) Ligeia "with [a] shadow" zu "kämpfen" glaubte (50). Wie in den vorigen Werken betont auch in Poes Erzählung eine "Erzähleinlage" (**B.d.E.** 185), was in der "Traumvision" prophezeit war, wenn im Gedicht "The Conqueror Worm" mit "a circle that ever returneth" (**Annotated Tales** 3.21), das Schicksal verkündet wurde, um mit "Horror" (3.24) vom Helden beglaubigt zu werden. Noch im zweiten Teil der **Ligeia** fanden die Worte "She died" ein Echo (53), wenn abermals "'untrügliche' Ahnungen" (**B.d.E.** 177) "Schatten" entwerfen, mit denen "that motley drama" von neuem beginnen sollte (**Annotated Tales** 3.17) und der Erzähler in "terror" "the workings of [Rowenas] emaciated countenance" schildert (55). In Anlehnung an die **Elixiere** vollzog sich auch in Poes Werk eine dreifache Wiederkehr, obwohl diese weniger im "Geiste", als in "the pallid and rigid figure upon the bed" stattgefunden hatte (56), wenn "the corpse . . . [that] stirred" (59) erneut zum Spiegelbild der "stature" (47) "of marble" wurde (57), die erneut an ein **Marmorbild** erinnern sollte (**Joseph von Eichendorf: Werke** 2). Wie in den genannten Dichtungen folgte auch in dem Roman **Aurélia** der "Katastrophenvorausdeutung" (**Oeuvres 1**: 381-382) eine "Beglaubigung" (**B.d.E.** 182), die aus einer fast wörtlichen "Wiederholung" der vorangegangenen "Ereignisse" bestand (**Figures** 146). Der Inhalt derselben konzentriert sich abermals auf eine "Hochzeitsfeier", bei der ein "double"

Aurélia heiraten sollte (**Oeuvres** 1: 384). Im sich "wiederholenden Geschehen" (**Figures** 146) "erwartet" der Erzähler "sans crainte" den "verhängnisvollen Geist" nun zu "besiegen" (**Oeuvres** 1: 384) und gedenkt eines gewissen "Zeichens" (384), das schon in Hoffmanns Roman den Mönch "durch finstre Kreuzgänge" führte (**Elixiere** 12), deren "Zellen" in wahrnehmbarer Analogie, ja auch in **Aurélia** im Bild des "cacho" und des "hospice de la Charité", nachgeahmt wurden (**Oeuvres** 1: 365,400). Während in der Geschichte Nervals zwei "Traumhochzeiten" beschrieben wurden, bei denen "l'autre" zugegen war (**Oeuvres** 1: 381-382, 384), sollte der Held bei der dritten, der "malediction", allein sein (391), weshalb er zu fragen wagte: "Est-ce possible? reviendrait-elle à moi?" (391). Wenn im **Ofterdingen** nur eine "Hochzeit" stattgefunden hatte (**N.S.** 1: 278-279), dann war doch auch in den **Elixieren** dreimal von einer "Feier" die "Rede". In der Erzählung **Ligeia** ließen die Worte "our marriage" (**Annotated Tales** 50) und "my bride" 53) auf zwei Vermählungen schießen. Der "mystischen Hochzeit" Nervals sollten "Les syllabes d'un mot inconnu . . . [qui] expiraient sur [ses] lèvres" folgen (**Oeuvres** 1: 384). Diese rufen nicht nur Mathildes "geheimes Wort" in Erinnerung zurück (**N.S.** 1: 279), sondern stellen ebenfalls eine Verbindung zu den **Elixieren** dar, denn auch Aurelie spricht "Worte", die ihre Mitschuld beglaubigen (**Elixiere** 344), aber ebenso vom "Gebet" für Medardus und das "Heil [s]einer Seele" künden (347). In Poes Erzählung hingegen, "shrieked Ligeia . . . Oh God! Oh Divine Father!", in dessen

Hände sie sterbend ihren "Willen" empfahl (**Annotated Tales** 53). Die "Tiefe", aus der Mathilde rief, und die "Höhe", von der Aurelie ihre "Versöhnung" bekundete (**Elixiere** 347), sind bezeichnend für die Sphäre, in dem sich die glorifizierten Frauen befanden.

Von der Unterwelt der griechischen Mythologie führte der Tod Mathilde zu den "Eltern" in den Himmel hinauf (**N.S.** 1: 279), wo auch Aurelie ihr "Haupt zum höchsten Wesen erhob" (**Elixiere** 347). Ligeia, die ihre letzten Worte auf der Erde sprach, verblieb im transzendenten Zwischenraum, von dem ihr "spirit still hovering" über Rowena wachte (**Annotated Tales** 57). In dem Roman Auréla vernahm Nerval "le cri [qui] était réel . . . du monde invisible" (**Oeuvres** 1: 385), in die er selbst bald eingehen sollte (414).

e) Die "abschließende Vorausdeutung"

Eine Weiterführung der obigen Gedanken dient in den Werken einer "über den Schluß hinausweisende[n] Ergänzung der Geschichte[n]" (**E.d.E.** 153). In diesem Sinne bewirkte im Roman des Novalis der Traum vom Tode der Geliebten Heinrichs Eingang in eine "'höhere' Welt" (**Die Fragmente des Novalis als 'Präfiguration'"** 239), in der er in zwei Sphären heimisch wurde (**N.S.** 1: 57). Schon mit besagten "Märchen", dem "Buch des Einsiedlers", sowie den "Träumen" (**B.d.E.** 185) wurde aus der "Einheit der Zeit" (**Temps et Récit** 27) vorausdeutendes Gedankengut auf ein "Ende" hin projiziert, um noch vor den "Paralipomena" einer "'Verklärung'" Vorbau zu leisten (**Der Deutsche Roman: Vom Barock bis zur Gegenwart** 286). "Genau"

verstanden (**Figures** 145), sollte im Bereich der "Ewigkeit" das erstrebte Ideal gefunden werden (**N.S.** 1: 278-279), um in dem Gedicht "Die Vermählung der "Jahreszeiten" (355) "Zukunft mit Gegenwart und mit Vergangenheit" (1.16), im "nächtlichen Traum[e]" zu vereinen (1.2.). In "poetischer Verkleidung" (**B.d.E.** 185) sollte das "Eingangsthema . . . der Erzählung" wieder aufgegriffen werden (162), damit letztlich eine [Hin]-Wendung" zum ersehnten Ziel "herbei[ge]führt" werde (162). Trotz erwiesener Affinitäten enthüllte sich zwischen dem **Ofterdingen** und den **Elixieren** infolge der "eingefügten" Bücher ein wesentlicher Unterschied. Dieser besteht nicht nur, wie Momberger bemerkt, aus Heinrichs "eigene[r] Geschichte" (**Sonne und Punsch** 156), sondern aus dem Fluch der "Vergangenheit" des Francesko, an den noch die "Gegenwart" des "Franziskus" gebunden bleiben sollte. Doch auch in Hoffmanns Roman mündet die gedankliche Sphäre letztlich in die "abschließenden Zukunftsweisungen" ein, die über das Ende der "vergegenwärtigten Handlung hinausgreifen" (**B.d.E.** 153), um mit den Motiven von "Schuld und Erlösung" zu einer "Durchdringung" der gesamten Geschichte zu führen (**Lebensläufe der Deutschen Romantik** 153-154). In Übereinstimmung mit der Dichtung des Novalis wurden auch in den **Elixieren** zwei "Lebensbereiche" dargestellt, von denen einer den Weg "des Helden" anzeigt, während ein weiterer der "Sublimierung" des "Gegebenen" dienen sollte (**Romane und Erzählungen der deutschen Romantik** 347). Im Lichte dieser Erkenntnis wurde das "Frauenbild" auch hier verherrlicht (**Lebensläufe der**

Deutschen Romantik 154), um in der "Niederschrift" des "Bruders Spiridion" in eine jenseitige "Welt" erhoben zu werden (**N. S.** 1: 57). Sein "Nachtrag" beendet eine "Heiligenlegende" (154), in der eine den "Paralipomena" ähnliche Abschlußform wahrnehmbar wurde. Deren Vergleichbarkeit beruht auch in Hoffmanns Werk auf der Blumen-Symbolik, um mit dem Motiv der Rose als Unterpfand göttlicher Gnade (**Elixiere** 593), die Erlösung des Mönchs anzudeuten (351). Ein "Strauß der schönsten . . . Rosen", der am Bild der "heiligen Rosalia" befestigt war (351-352), beglaubigt diese Vermutung. Angesichts dieser Gegebenheit sollte auch in dem Roman **Die Elixiere des Teufels** der Erzählschluß "spiralig" zum Anfang der "Geschichte" zurückführen (**B.d.E.** 162). Im Gegensatz zu den Werken von Novalis und E.T.A. Hoffmann vollzog sich in **Ligeia** die "abschließende Vorausdeutung . . . in [einer] unausgesprochene[n] Rückwendung" (**B.d.E.** 154), die sich im Raum einer transzendenten Sphäre begeben hatte, als mit dem schwebenden "Geist" der Heldin die Voraussetzung zu einem "vorgeführten" "Erzähl[schluß]" ermöglicht wurde (157). Daher endete, laut Heller, die "Geschichte" keineswegs "mit dem letzten Wort" (**The Delights of Terror** 118), sondern ihr "abchließende[r] Charakter" entwarf die "Konflikte der Vergangenheit" in die Gegenwart (**B.d.E.** 153), in der eine, wenn auch unbegreifliche, so doch "endgültige" Lösung gefunden wurde (153). Gedenkt man in diesem Zusammenhang der "Rede" des Erzählers, seiner "'lost love. . . the LADY LIGEIA'" (**Annotated Tales** 59), dann beruht deren Erhöhung nicht nur auf

dem Adelstitel "Lady", sondern gleichermaßen auf dem "Ebenbild" einer "Göttin", die aus der "schrecklichen Stille des Grabes" erstanden war (**Joseph von Eichendorff: Werke** 2: 562). Mit einer solchen "abschließenden Zukunftsanweisung" (**B.d.E.** 153) endet die Erzählung **Ligeia** nach Volkmer-Burwitz "im zyklischen Weltkonzept" (**Tode und Transzendenz** 216), um in dessen Bereich zu ihrem "Ausgangspunkt" zurückzukehren (**B.d.E.** 162). Der Roman **Aurélia** wurde, wie Hoffmanns Werk, als "Lebensbeichte" niedergeschrieben, die vom Anbeginn bis zu ihrem Ende das Schicksal des Dichters Gérard de Nerval schildert. Den **Elixieren des Teufels** ähnlich sollte auch diese mit einem "doppelten Schluß" versehen werden, wenn am Tage der Vollendung des "literarischen Testaments" auch der "Humanité de Nerval" ein Ende bereitet wurde (**Gérard de Nerval: Sylvie les Chimères** (extraits) **Aurélia** (extraits) 167). Ein "Buch" hatte seinen "Abschluß" gefunden (**Oeuvres Complètes** 2: 594), als das Geschehen im Erzählvorgang zum "Anfang" desselben zurückfinden sollte (**B.d.E.** 162). In dem Roman **Aurélia** "erblüht" unter "Le regard chatoyant d'une étoile" (**Oeuvres** 1: 410) ebenfalls eine "kleine Blume" (410), die an besagtes "Vergißmeinnicht" erinnert, das in einem "Stern[Bild]" erschienen war (**N.S.** 1: 327,333).

In den Werken **Heinrich von Ofterdingen**, **Die Elixiere des Teufels**, **Ligeia** und **Aurélia** blieb in Wirklichkeit auch nichts "offen", denn alles strebte vom Ende eines Weges zum Anfang der Geschichten zurück, um das Geschehen innerhalb der einzelnen Geschichten zu beschließen.

C. Der "stoffliche Gehalt": Der Traum von der Gliebten.

In der nachfolgenden Zusammenfassung soll, wo angebracht, auf die im zweiten und dritten Kapitel erörterten Aspekte zurückgegriffen werden, um deren Vereinigung mit dem "Inhalt" der obigen Werke zu beweisen.

1) Der Roman **Heinrich von Ofterdingen**.

Der im "Titel" genannte Held (**B.d.E.** 143) folgt, einem "sagenhaften" Minnesänger gleich (**N.S.** 1: 184), einer "geliebten Frau" (**Stoff-, Motiv und Symbolforschung** 48), deren Antlitz er im Traume von der blauen Blume erblickt hatte (**N.S.** 1: 197). Diesem Geschehen geht der "Untertitel" (**B.d.E.** 145) die "Erwartung" voran (**N.S.** 1: 195), mit der Heinrich, durch "Initiations-Mythen" eingestimmt (**Friedrich von Hardenberg** 412), Schwanings "prächtige[m] Haus" entgegen "reist" (**N.S.** 270). Dem "Erkennen" der Heldin folgt der "Tanz der nie zu endigen" schien (271), um, "als die Gesellschaft auseinanderging" (277), in die "Katastrophenvorausdeutung" einzumünden, deren "Einsicht" in "vorbestimmte" Ereignisse (**B.d.E.** 177) die Wirkung besagter "Erzähleinlagen" noch übersteigen sollte (**B.d.E.** 185). Laut Uerlings wurde der Traum, in dem Heinrich "seinen eigenen Tod und den Mathildes" zu erleben glaubte (**Friedrich von Hardenberg** 428), "zum Leitbild für das weitere innere und äußere Geschehen" der Dichtung (428). Im transzendenten Geschehen offenbarte sich ein mit "Christus" verknüpftes **Orpheus**-Motiv (**Im Schatten der Neugier** 278), aus dem eine "neue Eurydike" erstand (280), um, "durch [des] Kindleins schöne Gestalt" umfangen (**N.S.** 1: 321,

1.17), zurückzukehren. Auch dieses "Ereignis" (**Figures** 145) beruht auf einem Element der "inneren Bauform", dessen Bewandtnis die **wahre Wiederholung** bedeutet (89-90). Wenn Mathilde, wie auch "das Mädchen" (**N.S.** 1: 321), in der Vision Heinrichs zur Mittlerin wurde, dann verherrlicht er selbst eine Braut, die im "Himmel" weilt (288). Über dieses Phänomen hinausgehend, erhob Klingsohr in seiner "Rede" (**Figures** 146) den "Tod! Liebe und Treue . . . zur ewigen Poesie" (**N.S.** 1: 284). Mit einer solchen "Einheit" der Begriffe (**Temps et Récit** 1: 27) erinnert Mathildes Vater indirekt an das "Vorwort" des Romans (**B.d.E.** 143), dessen "Zueignung" (**N.S.** 193) an "die geheime Macht des Gesangs" gerichtet war (**Euphorion** 185). In diesem "eingefügten Gedicht" (**B.d.E.** 185) ging es um eine "Geliebte" (**N.S.** 1: 4.12), "die uns den Sinn für jede Kunst beschieden" hat (6.19) und die als "Engel" zur "Erde" schwebte" (8.26-27). Diese "lyrischen Verse" (**Das sprachliche Kunstwerk** 178) strahlen noch aus den Worten der "Astralis" wider, die in "poetischer Verkleidung" (**B.d.E.** 185) die "Erwartung" mit der "Erfüllung" verbinden:

> Es bricht die neue Welt herein
> Und verdunkelt den hellsten Sonnenschein
> Man sieht nun aus bemooßten Trümmern
> Eine wunderselsame Zukunft schimmern
> Und was vordem alltäglich war
> Scheint jetzo fremd und wunderbar.
> (2.1-6).

Der erste "Teil" des Romans (**Das sprachliche Kunstwerk** 177) enthielt alles, was zu "erwarten" war, und was im "Mährchen" in traumhafter Analogie "wiederholt" wurde (**B.d.E.** 182), während der zweite "Teil" der "Erfüllung" gilt, die, mit

dem obigen Gedicht beginnend, in den "Paralipomena" vollendet werden sollte (**N.S.** 1: 335-355). Wenn den Worten der Astralis bereits der Anfang einer "Verklärung" zu entnehmen war, verbindet Nischick den Traum vom Tode der Geliebten mit dem "Leitmotiv" (**B.d.E.** 182) der "'blaue[n]' Blume" (**Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft** 4: 168) und dem "geheime[n] Wort" (**N.S.** 1: 279), denn Blumen "redeten" Heinrich "an" (278). In den Paralipomena "pflückt" er die "blaue Blume" (**N.S.** 1: 348), die "wunderbare Blume", die "jenseit[s] des Winters . . . [in] neuer [F]erne" erblüht (**Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft** 299). Das Gedicht "Die Vermählung der Jahreszeiten" (**N.S.** 1: 355) nimmt in "poetischer Beglaubigung" (**B.d.E.** 182) das "Eingangs-Thema" erneut auf, um mit dessen "Wiederholung" (**B.d.E.** 182) die endgültige "Verklärung" zu bekunden. Die "himmlische Blume", die "Königinn" sowie ein "himmlisches Wort" (**N.S.** 1.23-24) verschmelzen auch ihrerseits zu einer "Einheit", um im ewigen "Kreis[lauf]" der Zeit (**B.d.E.** 162) zur Dichtung zu werden, die in der "wirckl[ichen] Welt selbst wie ein Märchen angesehn" wurde (343).

2) Der Roman **Die Elixiere des Teufels.**

Das im obigen "Titel" (**B.d.E.** 143) bezeichnete "zentrale Objekt" bedeutet "sans détour" (**Seuils** 70) ein "Präparat" von "unbedingter Verwandlungskraft" (**Elixiere** 593), während der "Untertitel" (**B.d.E.** 145) den Namen desjenigen nennt, der diesem zum Opfer gefallen war (**Elixiere** 9). In Übereinstimmung mit dem Roman des Novalis spielen auch in Hoffmanns Werk "Initiations-Mythen" eine bedeutsame Rolle,

obwohl diese weniger aus "Märchen" als aus "zeitlosen Erzählpartien" (**B.d.E.** 100) und einem eingefügten "Pergamentblatt" bestehen (**Elixiere** 277-297). Von dem "Gemälde" der heiligen Rosalia" in der Klosterkirche zu B. und einer verschleierten "Unbekannten" "eingestimmt" (51,52), führt auch die "Wanderung" des Mönchs zu einem "prächtigen" Haus, dem Schloß, in dem er im "Strahl" des "Entzückens" die "Geliebte" wiedererkennt (75). Doch keines "Tanzes" bedurfte es (**N.S.** 1: 27) in den **Elixieren**, bevor ein Übergang zwischen zwei "äußeren Teilen" wahrnehmbar wurde (**Das sprachliche Kunstwerk** 177). Während der erste "Teil" die "Vorgeschichte" bildet, die "noch spätere Begebenheiten" überschatten sollte (**B.d.E.** 105), stellt der zweite "Teil" einen "wesentlichen Wendepunkt der Handlung" dar (**B.d.E.** 131), als Medardus einem holden "Frauenbild" entgegentrat, in dem er den "Geist der Liebe" wahrzunehmen glaubte (187). In einer "eingefügten Erinnerung" (**B.d.E.** 100) gedenkt der Mönch einer "Feier", bei der er selbst zum "Bräutigam" ernannt wurde (**Elixiere** 250), der lachend nach Aurelien "stieß" (250). Auch in der "Katastrophenvorausdeutung" sollte ihn der nämliche "Gedanke erfa[ssen]", bevor er "in der Kutte . . . nach dem Messer" suchte (340), womit er der "Christusbraut" den "Tod geben" wollte (340). In Hoffmanns Werk wurde die Traumvision zum "Leitbild" eines alle "Erwartung" (**N.S.** 195) übertreffenden "Geschehens" (**Friedrich von Hardenberg** 428), bei dem im Gegensatz zum **Ofterdingen** "Nonnen" und das schreiende "Volk" zugegen waren (**Elixiere** 342). Nach dem "Martyrium" Aurelies

(342) enthüllte sich auch hier ein verwandelter **Orpheus**-Mythos (343), wenn, der christlichen Vorstellung entsprechend, ein "Mönch" an die Bahre "getreten" war (343), um zu der "heiligen Jungfrau" zu beten (343). Aurelies Anblick erinnert an die wahre "Eurydike", die ebenfalls "nicht" zu enfliehen vermochte, bevor sie tödlich verwundet wurde (**Standard Dichtionary of Folklore** 833). Während Mathilde das "Erlösungswort" aus der "Ewig[keit]" sprach (**N.S.** 1: 279), begann Aurelies "Mittlertum" noch vor dem "Tod" (**Elixiere** 344), um nach ihrer letzen "Wiederkehr" (345-347) die "Verheißung der Sühne" aus dem Jenseits zu verkünden (347). Im Rahmen der "inneren Bauform" und der "Erzählweise" bedeuten diese Ereignisse (**Elixiere** 286) eine "Wiederholung" (**B.d.E.** 182), die wie in den "Paralipomena" mit einem "Erlösungswort" zum Anfang des Romans zurückführen, wo dem Vater des Helden nach "einer Pilgerreise" (**Elixiere** 15) "Trost" und "Vergebung" zuteil wurde (15). Am "Ort" der abschließenden "Begebenheiten" (**B.d.E.**129) führte die "Rede" des "Bruders Spiridion" (**Figures** 146) nach der "Beichte" (**Elixiere** 351) zum "Geleitwort" zurück (**B.d.E.** 143), womit auch die "Geschichte des Medardus" (**Elixiere** 11-12) im "Ring-Schluß" beendet wurde (**B.d.E.** 162).

3) Die Erzählung **Ligeia.**

In Anlehnung an die Werke **Heinrich von Ofterdingen** und **Die Elixiere des Teufels** enthält der genannte "Titel" (**B.d.E.** 143) ebenfalls Hinweise zur "Aufschlüsselung des Geschehens [und] des Themas" (**B.d.E.** 145). Die Verschweigung des

Familiennamens (**Annotated Tales** 47) "sagte" sogar mehr als Worte könnten, denn dem Alltäglichen entrückt sind Namen aus der "Mythologie stets" mit dem "Schicksal" eines "Vorbild[es]" verbunden (**Der Name in der Erzählung** 46). Obwohl kein "Untertitel" (**B.d.E.** 145) der "Durchtönung" des "erzählten Augenblicks" dient (243), werden das "Ausgangsgeschehen" und der "Charakter [der Heldin]" bezeichnet (148), wenn das "Geleitwort" (148), das vermeintliche Zitat von Joseph Glanvill dreimal "wiederholt" (182), im letzten Flüstern "from her lips" erstarb (**Annotated Tales** 53). "Initiations-Mythen" (**Friedrich von Hardenberg** 412) führen auch in **Ligeia** zum "geträumte[n] Idealbild" (**Friedrich von Hardenberg** 428), das im "Opiumtraum" den "lautlosen Schatten" evoziert (**Annotated Tales** 47), der zur "stature . . . [of] marble" wurde (47). Nach Todorov entstand eine Gefühlsverbindung, die "s'origine dans l'enfance de l'individu" (**Introduction à la Littérature Fantastique** 52), um an eine Verstorbene zu erinnern, die als "beauty . . . dwelling as in a shrine" (**Annotated Tales** 48) die "verjüngte Mutter" im "Sarkophag" darzustellen scheint (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 97). Anders als in den übrigen Werken entfaltet sich das **Orpheus**-Motiv schon vor der Vorausdeutung der "Katastrophe" (**Annotated Tales** 49), wenn die Heldin selbst die "Leier" ergreift, um im Bereich der "eingefügten Erinnerung" (**B.d.E.** 100) den Traum vom Tode heraufzubeschwören (**Annotated Tales** 49-50). In diesem Sinne sollte auch dieser "zum Leitbild" für das weitere "Geschehen" werden (**Friedrich von Hardenberg** 428), das vom Symbol eines

beflügelten Wesens mit "Invisible Wo!" (**Annotated Tales** 51) eine "poetische Beglaubigung" erfährt (**B.d.E.** 185). In der Erzählung **Ligeia** vollzog sich der "Wendepunkt" (**B.d.E.** 131), der "innerlich" zwei verschiedene "Teile" trennt (**Das sprachliche Kunstwerkt** 177), nach dem Hinscheiden Ligeias, als sich der Held seinerseits einem "Haus", einer "abbey . . . [of] dreary grandeur" zuwendet (**Annotated Tales** 53), um "[the] Lady Rowena" zu heiraten (53), die nach Voloshin, lediglich eine leere "Hülle" war (**Modern Studies** 25). "[T]ime-honored memories" und "sorrows" (**Annotated Tales** 53) sollten schon bald zur Erkenntnis von "Veränderungen" im Aussehen der zweiten Gattin führen (**Introduction to the Theory of Narrative** 61), um erneut "the shadow of shades" hervorzurufen (**Annotated Tales** 56). In der "Wiederholung" der "Ereignisse" (**Figures** 145) gedenkt der Erzähler einer Nacht (**Annotated Tales** 56), in der zur selben Stunde ein nämliches "Geschehen" begann (50). Im Anklang an Hoffmanns Roman spielte das letzte "Geschehen" (**Friedrich von Hardenberg** 428) auch in Poes Werk in einem "Kloster", wo in vollkommener Abgeschiedenheit nur "einer" die "Wieder[kehr]" der Geliebten erleben durfte (**B.d.E.** 182), die in der "Statur" von Rowena erstanden war (**Annotated Tales** 59). Mit diesem Ereignis sollte auch die Erzählung **Ligeia** mit einem Ring-Schluß "spiralig" zu ihrem Anfang (**B.d.E.** 162), zu "the [stature] of Ligeia", zurückkehren (**Annotated Tales** 47).

4) Der Roman **Aurélia**.

In Übereinstimmung mit der obigen Dichtung erscheint auch

im "Titel" (**B.d.E.**143) von Nervals "Testament" (**Gérard de Nerval: Darstellung und Deutung** 155) der Name einer glorifizierten Frau. Nach Guillaume brachte der Dichter dieser "une pieuse affection" entgegen (**Nerval: Masques et Visage** 71), deren Symbol der "Handkuß" war, mit dem er Mme Houssaye bedachte (71). Dieses Geschehen war in Uhlands Gedicht in "poetischer Verkleidung" (**B.d.E.** 184), vorgebildet. Ein wesentlicher Unterschied zeigt sich jedoch, wenn man bedenkt, daß in dem Werk "Der Wirthin Töchterlein" dieses die "Ehre" hatte (**Uhlands Werke** 1-2: 1.), während die Geliebte im "château de Beaujon" (**Nerval: Masques et Visage** 71) die "Wirthin" war, deren Nennung Nerval "une nette réserve" entgegen brachte (71). Obwohl auch in **Aurélia** der "Untertitel" fehlt (**B.d.E.** 145), künden schon die ersten "Reden" des Erzählers (**Figures** 146) von "Todes-Träumen", der Unterwelt und von "Schatten", die sie bewohnen (**Oeuvres** 1: 359). "Initiations-Mythen" (**Friedrich von Hardenberg** 412) führen in "zeitlosen Erzählpartien" (**B.d.E.** 100) zu einem "Ritus von Weissagung und Erfüllung" (**B.d.E.** 182), in dem "Ereignisse" betont wurden (182), die im Traum von der "Katastrophe" ihren Höhepunkt finden sollten (**Oeuvres** 1: 381-384). Wenn bereits Mathildes Antlitz und das Gemälde der heiligen Rosalia dem Weg der Helden die Richtung gaben, glaubte Nerval Aurélia in einem "Stern am Himmel" zu "erkennen" (**Oeuvres** 1: 362), die vom Jenseits aus zur Mittlerin werden sollte (411). In sich "wiederholenden" Traumvisionen (**B.d.E.** 182) beginnt nach Richer ein

stufenweiser "Abstieg" des Helden in die Unterwelt (**Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval** 46), wenn "eingefügte Erinnerungen" (**B.d.E.** 100) Gedanken an die "Lorelei" auslösen (**Oeuvres** 1: 1267-1268). Daher nimmt Krüger eine Grenze zwischen "Diesseits" und "Totenreich" wahr (167), die der "Rhein" bildet, da auch "die Mutter des Dichters" jenseits eines Flusses "begraben lag" (**Gérard de Nerval: Darstellung und Deutung** 167). Ein weiterer "Traum" weist in "vorgebrachter Warnung und Verheißung" (**B.d.E.** 178) auf die "Einheit" (**Temps et Récit** 27) "[de] Trois femmes" (**Oeuvres** 1: 372-373), die als Abbild der Parzen "Atropos", "Klotho" und Lachesis", in einem unterirdischen "Saal" zugegen sind (**Oeuvres** 1: 373). In einem "Vorausdeutungskomplex" (**B.d.E.** 182) reihen sich Visionen und "étranges rêveries" aneinander (**Oeuvres** 1: 379), die in der "Katastrophe" gipfeln, bei der besagte "Hochzeiten" stattfinden sollten (381-384). Auch in Nervals Roman wurde der Traum zum "Leitbild für das . . . [weitere] Geschehen" (**Friedrich von Hardenberg** 428), wenn unter dem Zeichen der "Wiederholung des Gleichartigen" (**Das Unheimliche** 65) der "andere" auftauchte (**Oeuvres** 1: 381-384), um als "Vorbote des Todes" erkannt zu werden (**Das Unheimlische** 62-63), zumal dieser schon in Hoffmanns Werk den Tod der "Braut" verursacht hatte (**Elixiere** 341-342). Deshalb vernahm wohl der Erzähler "le cri d'une femme" so klar und "sprach" die "syllabes d'un mot inconnu" (384), das an Mathildes "Wort" (**N.S.** 1: 279) und das Gebet Aurelies erinnert (**Elixiere** 344-347), sowie an Ligeias "murmur", bevor sie gestorben war

(**Annotated Tales** 53). Wenn diese "'Leitmitov'-Kette" (**B.d.E.** 182) nicht auf **Aurélia** beschränkt war, so bewirkt doch gerade ihre gedankliche "Einheit" (**Temps et Récit** 27) die "Kristallisation der Idee" (**Figures** 145), die immer auf die Gattin des Orpheus weist. Das den zweiten "Teil" des Romans (**Das sprachliche Kunstwerk** 177) eröffnende "Geleitwort" (**B.d.E.** 148): "Eurydice! Eurydice!" (**Oeuvres** 1: 385) beglaubigt diese Gedanken und könnte sich in zweifach bekundeter mythologischer Signifikanz (**Der Name in der Erzählung** 46) ebenso auf Mathilde, Aurelie, Ligeia oder Aurélia beziehen, deren Tod jeweils zum Mittlertum und zu der "Wieder[kehr]" einer "neuen Eurydike" führen sollte (**Im Schatten der Neugier** 280). Wie bereits im Roman des Novalis die "Mutter Gottes" genannt wurde (**N.S.** 1: 325) und in den **Elixieren** die "heilige Jungfrau" (**Elixiere** 343), so "flehte" auch Nerval "la Vierge sainte" an "[qui] l'avait consolé . . . [pendant la] nuit" (**Oeuvres** 408-409). In diesem Sinne kann in der gedanklichen "Einheit" (**Temps et Récit** 27) von "la divinité de [ses] rêves", "la Vierge" und "celle [qu'il avait] aimée transfigurée et radieuse" (**Oeuvres** 1: 410) auch in der Erzählung Nervals eine "Verklärung" wahrgenommen werden. Wie in den Werken von Novalis und E.T.A. Hoffmann verkündet auch in **Aurélia** ein "wunderbares Wort", "le mot 'pardon'" (410), die "Erlösung" (**Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft** 172}, die in den "Mémorables" (**Oeuvres** 1: 410) ihre "poetische Beglaubigung" fand (**B.d.E.** 182). In Anlehnung an die "Paralipomena" erblickt auch Nervals Erzähler ein "kleines

Mädchen" (**Oeuvres** 1: 411), das nach Kierkegaard eine geistige Verbindung von einer heimgekehrten Geliebten mit einem "nach Hause" "pilgernden" Dichter herstellt (**N.S.** 279), wenn "la petite fille . . . entra dans la maison [de la fée]" (**Oeuvres** 1: 411). Mit seiner endgültigen Einkehr in die "unsichtbare Welt" ist auch in dem Roman **Aurélia** ein Held vollendet, wenn als er am Ende seines Lebens zum "cimetière . . . où se trouvait le tombeau d'Aurélia" zurückkehrte (**Oeuvres** 1: 380). Mit diesem Geschehen sollte auch in Nervals Geschichte ein "Ring" geschlossen werden, in dem das "Eingangsthema . . . wieder auf[gegriffen]" wurde (**B.d.E.** 162), um zum "Traum von der Geliebten" zurückzufinden, der ihm ein "zweites Leben" schenkte (**Oeuvres** 1: 359). Auch in diesem "redeten" "Blumen" den Helden "an" **N.S.** 1: 279) und "eine" sagte "Myosotis" (**Oeuvres** 1: 410).

In der nachfolgenden Betrachtung der Dichtungen **Heinrich von Ofterdingen**, **Die Elixiere des Teufels**, **Ligeia** und **Aurélia**, wurden ebenfalls Affinitäten, aber auch Abweichungen erkannt, deren wichtigste Aspekte im Rahmen:

a) der Geistesgeschichte,
b) der "psychologischen" Erkenntnisse und
c) der "Auffassung der Liebe" erläutert werden.

a) Die "geistesgeschichtliche" Zugehörigkeit der obigen Werke und deren historische Herkunft wurde bereits erörtert. Daher soll an dieser Stelle nur an die Schöpfungen des "Altertums", der griechischen Dichtung und Mythologie, sowie an die Literatur des "Mittelalters", der "Renaissance" und an die "deutsche Klassik" erinnert werden. In den Werken dieser

Epochen wurden jeweils mehr oder weniger deutliche Spuren der analysierten Motive erkannt und in dieser Abhandlung erläutert. Aus diesem Grunde wird sich die weitere Betrachtung auf die Erkenntnisse der "Psychologie" und auf das "Phänomen der Liebe" konzentrieren.

b) Im Rahmen der psychologischen Darlegung können die Erkenntnisse von Sigmund Freud und Carl Jung als für alle vier Werke gültig angesehen werden. Nach Freud ersteht der Traum aus der "Erinnerung" an das "Erlebte" (**Sigmund Freud: Studienausgabe** 45), sowie aus dem "Zugehörigkeit[s]-Verhältnis" von Wunsch und Angst (**Die Traumdeutung** 176). Jung hingegen spricht von einem "Erleben im Bild und des Bildes", das im Traumgeschehen stattfinde (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 52-53). In diesem Prozeß nehme das "Bild der Anima" in den "Augen des Sohnes einen übermenschlichen Glanz" an (80), dessen Ausmaß nur noch aus der "Übertragung des "Mutterkomplexes" zu verstehen sei (81).

Im Gedanken an die Lehre Freuds wird sich die nachfolgende Betrachtung auf das "hervorstechendste" Motiv im Handlungsvorgang der einzelnen Werke beschränken (**Das Unheimliche** 62). Mit Ausnahme des Romans **Heinrich von Ofterdingen**, in dem Klingsohr der ideal-gesinnte und vorbildhafte "Doppelgänger" des Helden war (**N.S.** 1: 282, 287), offenbarte sich das "fremde Ich" (**Das Unheimliche** 62) in den übrigen Werken immer als "unheimlicher Vorbote des Todes" (63). Lediglich der "alte Mann" unter dem "violetten Mantel" (**Elixiere** 342) wird als weniger positives Abbild von Mathildes

Vater empfunden, als er plötzlich neben Medardus "stand . . . , aber ernst und mild" (**Elixiere** 342). Während im Werk des Novalis das angedeutete "Doppelgängertum" in vollkommener Harmonie "ausklang", ereigneten sich in den **Elixieren**, in **Ligeia** und in **Aurélia** beängstigende Vorkommnisse, die, jeweils aus der "Ich-Spaltung" der Helden hervorgegangen, sich im "stofflichen Gehalt" bekundet haben (**Das Unheimliche** 62). In Hoffmanns Dichtung wurde der Mönch vor seiner Traumvision "rasend" vor "wilde[r] Begier" (**Elixiere** 340), als er Aurelie in "hoher Schönheit" am "Hochaltar" knieend sah, wo sie ihr "Gelübte zu sprechen [anfing]" (341). Die in der "Vorausdeutung" bekundete "verbrecherische" Absicht des Mönchs (340) "sprang" auf Viktorin "über" (**Das Unheimliche** 62), der dann den "Gedanken", der seinen Bruder so gewaltsam "erfaßte", in die Tat umsetzte (**Elixiere** 340-342). In der Erzählung **Ligeia** erfuhr das Phänomen der "Ich-Verdopplung" (**Das Unheimliche** 62), laut Bonaparte, in der "Einheit" (**Temps et Récit** 27) von Erzähler, Ligeia und dem "Medaillon" der Mutter (**Edgar Allan Poe: Sa Vie - Son Oeuvre** 2: 297) einen Triumph eigener Prägung, als "Elizabeth-Ligeia" (297) vom Tode wiederkehrte (**Annotated Tales** 59). Nervals Held erklärte nach der Vorausdeutung der Katastrophe, daß Aurélia "verloren war" (**Oeuvres** 1: 385), "[et] Des voix . . . répondirent: Elle est perdue!" (391). In den genannten Werken wurde mit Ausnahme des **Ofterdingen** ein "Doppelgängertum" wahrgenommen, dessen psychologische Merkmale den Ausführungen von Sigmund Freud, Carl Jung und Marie Bonaparte entsprochen haben. Die

entstehenden "Personen", die wegen ihrer "gleichen Erscheinung für identisch" gehalten, das "Wissen, Fühlen und Erleben" des "anderen" teilten (**Das Unheimliche** 62), wurden in der "Ich-Verdopplung", "Ich-Teilung" und "Ich-Vertauschung", in "beständiger Wiederkehr . . . ihrer Taten" zum "Schreckbild" (64), um nach dem "Traum von der Geliebten" mit ihrem Tod zu enden (63).

Die von Carl Jung dargelegte Theorie der "Psychologie des Mannes" war ebenso ein "Faktor von höchster Wichtigkeit" (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 83). In dem Roman des Novalis fanden "ahnungsvolle" Visionen statt, die aus der Sehnsucht nach einer vergötterten "Jungfrau" und "Mutter Gottes" geboren waren (97), um in dem "Traum im Traume" ihren Höhepunkt zu finden (**N.S.** 1: 279). In den **Elixieren** führte das obige Phänomen zu "Phantasiegebilden" und "Fieberträumen" (**Elixiere** 583), um mit der Verwirklichung eines Verbrechens zu enden (**Elixiere** 342). Was in **Ligeia** "opium dream[s]" bewirkten, waren immer nur "phantasies which hovered about . . . slumbering souls" (**Annotated-Tales** 47), von denen "Eine" erwachte, um die "Andere" dem ewigen "Schlaf" zu übergeben (59). In dem Roman **Aurélia** bewahrheitete sich nach der geträumten "Hochzeit" (**Oeuvres** 1: 384) der "Verlust" der Geliebten, weshalb Nerval nur noch von dem Wunsch beseelt war, ihr in den Tod zu folgen (413).

Unter dem Wahrzeichen der "Anima" lebend, benahm Heinrich sich äußerst "empfind[sam]" (**Von den Wurzeln des Bewusstseins** 83), während Medardus und Nervals Erzähler

"reizbar" und krankhaft "eifersüchtig" waren (83), wogegen der Held in **Ligeia** sich dem "excitement of an immoderate dose of opium" überließ, um in seiner Phantasiewelt zu verbleiben (**Annotated Tales** 56,47). Im Sinne Jungs lebten die genannten Erzähler, außer Heinrich, im "Zustande" ihres eigenen "'Unbehagens'", um nämliche Gefühle im "weitesten Umkreis" der handelnden Figuren zu verbreiten (83-84).

c) Das Phänomen der Liebe

In den Werken **Heinrich von Ofterdingen**, **Die Elixiere des Teufels**, **Ligeia** und **Aurélia** beruhte der "Traum von der Geliebten" auf dem Phänomen der Liebe, welches Kluckhohn in seinem Werk **Die Auffassung der Liebe** erklärte.

In diesem Sinne offenbarte sich in dem Roman des Novalis der Idealismus der Gedankenwelt Platons, um in den begeisterten Äußerungen des Helden seinen Widerhall zu finden (**N.S.** 1: 280,284). Während bereits hier eine irdische Erfüllung versagt bleiben sollte, bedeutet auch in Hoffmanns Roman das "Lebendigwerden eines Ideals" (**Die Auffassung der Liebe** 601) lediglich ein Glück für den "Augenblick" (**Elixiere** 224-225), obwohl eine Vertröstung auf die "Ewigkeit" von Aurelie "verheißen" wurde (349). Der "Erkenntnislehre" Platons entsprechend, in der Idealismus, aber auch "Begehren aus Empfindung eines Mangels . . . aller Liebe letzter Grund" sein sollte (**Die Auffassung der Liebe** 4), verherrlichte Medardus eine Heldin, die infolge ihrer eigenen Dualität, "gleichsam zwei verschiedenen Sphären" angehörte, die dem Prinzip "wahrer und falscher, geistiger und sinnlicher Liebe"

entsprochen haben (**Die Auffassung der Liebe** 4). Wenn auch in dem Roman **Aurélia** Anzeichen der "platonischen Liebe" wahrnehmbar wurden (**Oeuvres** 1: 360), der "Gegenliebe" versagt bleiben sollte (**Die Auffassung der Liebe** 4), so bekannte Nerval doch, daß er ihre "Seele" liebte: "[à cause] de la puissance de l'âme humaine et de la bonté de Dieu!" (**Oeuvres** 1: 751). Mit dieser Aussage bezeugt er gleichermaßen "neuplatonische", aber auch "christliche Liebe" (**Die Auffassung der Liebe** 5). In der Erzählung **Ligeia** gehörte die Liebe einer "Zwischenwelt des Dämonischen" an (4), es handelt sich jedoch hauptsächlich um den "neuen Typus" der Frau, der unter dem Begriff der "virago" (16) den Helden an die Geliebte mit "eine[m] männlichen Geist" fesseln sollte (16). Die "christlichen Liebesauffassung" (5), die nur noch von der "allmächtigen Liebe Gottes [überströmt]" war (5), konnte besonders stark im **Ofterdingen** und, auf unterschiedliche Weise, in **Aurélia** empfunden werden. Wenn auch in den **Elixieren** diese Art der Liebe angedeutet wurde, so beherrschte doch die vom "Erb-Fluch" heraufbeschworene "böse Macht" bis nach Aurelies "Liebestod" (**Tod und Transzendenz** 213) alles Geschehen und die von den Helden verübten "Frevel" (**Elixiere** 341).

Das christliche Mittelalter faßte "Liebe zu Gott" und "Selbstliebe" als wesensgleich auf (**Die Auffassung der Liebe** 6) und bedeutete etwas "ganz eigenes, Ekstatisches" (6), was in allen vier Werken wahrnehmbar wurde. In dem Roman des Novalis vergleicht Heinrich die "Religion" mit einer "ewige[n]

Vereinigung liebender Herzen" (**N.S.** 1: 288), bei der auch Christus zugegen war (288). Wenn schon diese Erkenntnis den Helden "über sich selbst" erhob (**Die Auffassung der Liebe** 6), dann enthüllten auch die Worte des Medardus das "Ekstatische", als er sich "über [s]ein Irdisches Selbst" gehoben fühlte (**Elixiere** 348), da "jene Tage im Cisterzienserkloster die wahrhaft seligsten [s]eines Lebens" waren (348). In der Erzählung **Ligeia** hingegen reihten sich "in the excitement of . . . opium dreams" (**Annotated Tales** 55) "the solemn passion, the consuming ardor of [his] longing for the departed" aneinander (55), um nur noch vom tödlichsten und doch geheim-ersehnten Ereignis übertroffen zu werden, das allerdings kaum etwas mit des Helden "Verhältnis zu Gott" zu tun haben konnte (**Die Auffassung der Liebe** 6). Während im **Ofterdingen**, in den **Elixieren** und besonders in **Aurélia** die ekstatische Erhebung einer glorifizierten Frau als "Antwort des Menschen auf die göttliche Liebesfülle" zu verstehen war (**Die Auffassung der Liebe** 6), beruhte in **Ligeia** die Verehrung der Geliebten keineswegs auf der Dankbarkeit gegen Gott, als vielmehr auf der Vergötterung eines Menschen, die als "amor intellectualis" (6), als "etwas Geistiges, nicht als körperliche Liebe" zu verstehen war (**Die Auffassung der Liebe** 6). In Übereinstimmung mit diesem Phänomen sollte auch den "Mystikern" die "Liebe" eine Wirkung der "höchsten Vernunft" sein (6), um vom "Frauendienst des Minnesangs" 8) und auch vom "doce stil nuovo" anerkannt (8-9), in der Frau die "Verkörperung göttlichen Wesens" zu erkennen (8). In der

"Liebestheorie der Renaissance" (14) verband sich die "christliche Auffassung" mit der "Antike" (14), gewährte aber der "himmlichen Liebe" der "Engel" das Vorrecht (14). Auch dieses Phänomen fand in den obigen Werken seinen Niederschlag, wobei in **Ligeia** aber "the learning of Ligeia" wichtiger schien (**Annotated Tales** 49) als "the angels" in ihrem Gedicht "The Conqueror Worm" (51). In den übrigen Dichtungen führte die Liebe "zu Gott aufwärts" (**Die Auffassung der Liebe** 14), um auf die "geistige Schönheit" gerichtet (14) im transzendenten Jenseits der christlichen Religion die endgültige Erfüllung aller Sehnsucht zu finden.

Wenn man nun den Inhalt der Werke **Heinrich von Ofterdingen**, **Die Elixiere des Teufels**, **Ligeia** und **Aurélia** betrachtet, dann offenbart sich erneut ein "Kreis" (**B.d.E.** 163), der den gesamten "stofflichen Gehalt" umschließt. Am Ende dieser Untersuchung hat sich erwiesen, daß alle Bestandteile der "äußeren" und "inneren Bauform" sowie der "Erzählweise" in den Kern der thematischen Substanz einmünden, um mit dieser letztlich zu verschmelzen. In der "Einheit" (**Temps et Récit** 27) der "Bewandtnis der mannigfachen Beziehungen", die einer Dichtung zugrunde liegen (**Das literarische Kunstwerk** 29), entfaltet sich "der Traum von der Geliebten", um auch am "Abschluß" (**B.d.E.** 153) dieser Abhandlung zu ihrem Anfang zurückzukehren, der mit demselben "Titel" begonnen hatte.

Liste der zitierten Werke

Andriano, Joseph. "Archetypal Projection in 'Ligeia': A Post Jungian Reading." **Poe Studies.** 16.2. (1986): 27-31.

Amiot, Anne-Marie. "Rêve nervalien et idéologique." Une lecture martiniste d'Aurélia." **L'Herne: Gérard de Nerval.** (1980): 297-314.

Aristoteles **Poetik. Die Lehrschriften herausgegeben, übertragen und in ihrer Entstehung erläutert von Dr. Paul Gohlke.** Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1959.

Aurora: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft. Bd. 42. Hrsg. Wolfgang Früh et al. Würzburg: Eichendorff-Gesellschaft, 1982.

Bal, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative.** Trans. Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

Balzac, Honoré, **Béatrix**. Paris: Garnier Frères, 1962.

Basler, Roy P. **Sex, Symbolism and Psychology in Literature.** New Brunswick: Rutgers University Press, 1948.

Battegay, Raymond. "Die Traumdeutung nach Sigmund Freud." **Traum und Träumen: Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst.** Hrsg. Therese Wagner und Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984.

Barrack, Charles M. "Conscience in Heinrich von Ofterdingen: Novalis' Metaphysic of the Poet." **The Germanic Review** 45-46 (1970-71): 257-284.

Beck, Hans-Joachim. **Friedrich von Hardenberg 'Oeconomie des Styls': Die** "Wilhelm Meister"**-Rezeption im** "Heinrich von Ofterdingen." Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1976.

Beese, Marianne. **E.T.A. Hoffmann.** Leipzig: Bibliographisches Institut, 1986.

Béguin, Albert. **L'Âme Romantique et le Rêve: Essay sur le Romantisme Allemand et la Poésie Française**. Marseille: Editions des Cahiers du Sud, 1937.

---. **L'Âme Romantique et le Rêve: Essai sur le Romantisme Française.** Marseille: Édition des Cahiers du Sud, 1937.

---. **Traumwelt und Romantik: Ein Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs**. Übers. J.P. Walser. Hrsg. P. Grotzer.

ern: Francke, 1972.

Beit, Hedwig von. **Symbolik des Märchens.** Bern: Francke, 1960.

Bennett, Maurice, J. "'The Madness of Art': Poe's 'Ligeia' as Metafiction." **Poe Studies.** 14.1. (1981): 1-6.

Benedetti, Gaetano. "Der Offenbarungscharakter des Traumes an sich und in der psychotherapeutischen Beziehung." **Traum und Träumen: Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst.** Hrsg. Therese Wagner und Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984.

Besset, Maurice. **Novalis et la Pensée Mystique.** Paris: Aubier, 1947.

Best, Otto F. "Vom 'blauen Blümchen' zur 'blauen Blume'." **Germanisch-Romanische Monatsschrift.** Neue Folge. Hrsg. Conrad Wiedemann. 36.3. (1986): 289-303.

Bieganowski, Ronald. "The Self-Consuming Narrator in Poe's 'Ligeia and 'Usher'." **American Literature: A Journal of Literary History, Criticism and Bibliography.** 60.2. (1988): 175-187.

Bonaparte, Marie. **Edgar Poe: Étude Psychanalytique.** T. 1. Paris: Les Editions Denoël et Steele, 1933.

---. **Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre, Étude Analytique. La Vie et ses Poèmes.** T.1. Paris: Presses Universitaires, 1958.

---. **Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre, Étude Analytique. Les Contes: Les Cycles de la Mère.** T.2. Paris: Presses Universitaires, 1958.

---. **Edgar Poe: Sa Vie - Son Oeuvre, Étude Analytique. Les Contes: Les Cycles du Père Poe et L'Âme Humaine.** T.3. Paris: Presses Universitaires, 1958.

Bonnet, Henri. "Gérard de Nerval: Au Rendez-Vous de la Civilisation Grèque et Romaine." **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval.** Société des Études Romantiques. Éd. M. Bercot et al. Paris: Sèdes, 1986.

---. "De l'Histoire de la Reine du Matin à Aurélia." **Gérard de Nerval: Cahiers de la Société de Gérard de Nerval** (1985): 49-55.

Bony, Jacques. "Sylvie, Aurélia: Aux Frontières de l'Autobiographie." **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval.** Société des Études

Romantiques. Éd. M. Bercot et al. Paris: Sèdes, 1986.

Bousquet, Jacques. **Les Thèmes du Rêve dans la Littérature Romantique: Essai sur la Naissance et l'Evolution des Images.** Paris: Librairie Marcel Didier, 1964.

Boussoulas, Nicolas-Isidore. **La Peur et l'Univers dans l'Oeuvre d'Edgar Poe: Une Métaphysique de la Peur.** Paris: Presse Universitaires, 1952.

Bowman, Frank Paul. "'Mémorables' d'Aurélia: Signification et Situation Générique." **French Forum** 11 (1986): 169-181.

Brentano, Clemens. **Romanzen vom Rosenkranz.** Hrsg. Alphons M. von Steinle. Bern: Herbert Lang, 1972.

Brockhaus Enzyklopäpdie in zwanzig Bänden. 17. völlig neubearb. Auflage. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1968-1973.

Brunel, Pierre. "Les Cris de la Fée." **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval.** Société des Études Romantiques. Paris: Édition Sedes, 1986.

Calderón de la Barca, Pedro. **La Vida es Sueño.** Hrsg. und übers. Bernard Sesé. Paris: Aubier-Flammarion, 1976.

Carpenter, Scott D. "Figures of Interpretation in Nervals's 'Aurélia'." **Nineteenth-Century French Studies.** 17.1-2. (1988-1989): 152-160.

Cassirer, Ernst. **Philosophie der symbolischen Formen.** 2ter Teil: Das mythische Denken. Darmstadt: kein Verlag,1973.

Castex, Pierre-Georges. **Gérard de Nerval: Aurélia.** Paris: Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1971.

Caudwell, Christopher. **Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry.** New York: International Publishers, 1947.

Chambers, Ross. "Narrative as Oppositional Practice: Nerval's **Aurélia." Stanford French Review.** 8 (1984): 55-73.

Chevalier, Jean. Alain Cheerbrant. **Dictionnaire Des Symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes Figures, Couleurs, Nombres.** 1969. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982.

Cobb, Palmer. **The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales**

of Edgar Allan Poe. New York: Burt Franklin, 1974.

Conrad, Monique. **Aurélia: accompagnée de:** "Les Nuits d'Octobre", "Promenades et Souvenirs" **et** "La Pandora." Paris: Imprimerie Nationale, 1985.

Constans, François. "Artémis ou les Fleurs du Désespoir, Étude sur les sources et la portée d'un sonnet de Gérard de Nerval." **Revue de Littérature Comparée** (1937): 337-371.

Cramer, Thomas. **Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann.** München: 1966.

Dante, Alighieri. **La Divina Commedia.** Milano: Riccardo Ricciardi, kein Datum.

---. **Das Neue Leben.** Übers. und hrsg. Friedrich Beck. München: Piloty und Loehle, 1903.

Dantes Göttliche Komödie. Übers. von Otto Gildemeister. 5. Auflage. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1911.

Dattenberger, Simone. **Kommunikationsstrukturen im poetischen Werk E.T.A. Hoffmanns.** Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986.

Davis, Jack L. and June H. Davis. "Poe's Ethereal Ligea." **Rocky Mountain Review of Language and Literature.** 24. (1970): 170-176.

Dédéyan, Charles. **Gérard de Nerval et l'Allemagne: La Création L'Allemagne dans l'Oeuvre Littéraire de Nerval.** Deuxiéme Partie. Paris: Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1957.

Delphendahl, Renate. "Self-Identity and Subject-Doubling in Dreams Mirror Images in Novalis' 'Heinrich von Ofterdingen'." **Journal of Evolutionary Psychology.** 3.1-2. (1982): 76-85.

Das Deutsche Gedicht vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Eingel. von Edgar Hederer. Frankfurt am Main: Fischer, 1957.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. Friedrich Blume et al. Kassel: Bärenreiter, 1962.

Dichtung Wissenschaft Unterricht: Rüdiger Frommholz zum 60. Geburtstag. Hrsg. Friedrich Kienecker und Peter Wolfersdorf. München: Ferdinand Schöningh, 1986.

Dubruck, Alfred. **Gérard de Nerval and the German Heritage.**

Paris: Mouton, 1965.

Dyer, T.F. Thiselton. **Folk-Lore of Shakespeare.** New York: Dover Publications, 1966.

Eakin, Paul John. "Poe's Sense of an Ending." **American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography.** 45.1. (1973): 1-22.

Egli, Gustav. **E. T. A. Hoffmann. Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk.** Zürich: Orell Füssli, 1927.

Ehrensperger, Oskar Serge. **Die epische Struktur in Novalis': "Heinrich von Ofterdingen."** Diss. U. Zürich, 1962. Winterthur: Hans Schellenberg, 1965.

Eichendorff, Joseph, von: **Werke.** Hrsg. Jost Perfahl. Bd. 2 München: Winkler-Verlag, 1970.

Elling, Barbara. **Leserintegration im Werk E.T.A. Hoffmanns.** Bern: Paul Haupt, 1973.

Engel, Leonard, W. "Obsession, Madness, and Enclosure in Poe's 'Ligeia' and 'Morella'." **College Literature.** (1982): 140-145.

The Epic of Gilgamesh: An English Version with an Introduction. Ed. E.V. Rieu et al. Harmondsworth: Penguin Bokks, 1973.

Ettelt, Wilhelm. **E.T.A. Hoffmann: Der Künstler und Mensch.** Würzburg: Johannes Königshausen und Thomas Neumann, 1981.

Feldges, Brigitte und Ulrich Stadler. **E.T.A. Hoffmann Epoche - Werk - Wirkung.** München: Verlag C.H. Beck, 1986.

Fisher, Benjamin, Franklin. **Poe and our Times: Influences and Affinities.** Baltimore: Edgar Allan Poe Society, 1986.

Folk-Lore of Shakesperare. Ed. Thiselton Dyer. New York: Dover Publications, 1966.

Frenzel, Elisabeth. **Stoff-, Motiv und Symbolforschung.** Zweite ergänzte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963.

Freud, Sigmund. **Studienausgabe. Band 2. Die Traumdeutung.** Hrsg. Alexander Mitscherlich und Angela Richards et al. 1920. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.

---. **Sigmund Freud: Das Unheimliche.** 1941. Hrsg. Klaus Wagenbach. Hamburg: Fischer, 1963.

---. **Sämtliche Werke 'Frankfurter Ausgabe'.** Hrsg. D.E. Sattler und Michael Knapp. Frankfurt am Main: Roter Stern, 1984.

Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend. Ed. Maria Leach and Jerome Fried. San Francisco: Harper & Row, 1984.

Die gantze Heilige Schrift Deudsch. Übers. Martin Luther. Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe. Hrsg. Hans Volz und Heinz Blanke. Bd. 2. München: Rogner & Bernhard, 1972.

Gaillard, Françoise. "Aurélia, ou la Question du Nom." **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval. Société des Études Romantiques.** Éd. M. Bercot et al. Paris: Sèdes, 1986.

Garrison, Joseph M. "The Irony of 'Ligeia'." **Emerson Society Quarterly: Journal of the American Renaissance Supplement Part One.** 60-61 (1970): 13-17.

Gaulmier, Jean. **Gérard de Nerval et Les Filles du Feu.** Paris: Nizet, 1956.

Gautier, Théophile. Romans et Contes. Éd. Eugène Fasquelle. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1872.

Geflügelte Worte: Der Zitatenschatz des deutschen Volkes. Hrsg. Georg Büchmann et al. 32. Auflage. Berlin: Haude & Spenerscher Verlagsbuchhandlung, 1981.

Genette, Gérard. **Figures III.** Paris: Éditions du Seuil, 1972.

---. **Seuils.** Paris: Édition du Seuil, 1987.

Geninasca, Jacques. **Les Chimères de Nerval: Discours Critique et Discours Poetic.** Paris: Larousse, 1973.

Das Gilgamesch-Epos. Übers. Albert Schott. Hrsg. Wolfram von Soden. Stuttgart: Reclam Verlag, 1958.

Das Gilgamesch-Epos: Wege der Forschung. Hrsg. Karl Oberhuber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. Erich Trunz. Elfte, neubearb. Auflage. Bd. 3. München: C. H. Beck, 1981.

---. Hrsg. Erich Trunz. Zehnte, neubearb. Auflage. Bd. 7. München: C. H. Beck, 1981.

Griswold, Rufus Wilmot. "Death of Edgar Allan Poe": **New York Daily Tribune. Edgar Allan Poe: The critical Heritage.** Ed. I.M. Walker. New York: Routles & Kegan Paul, 1986. 294-302.

Gryphius, Andreas. **Trauerspiele.** Tübingen: 1882. Unveränderter Nachdruck hrsg. Hermann Palm. Bd. 2. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961.

Guillaume, Jean. **Gérard de Nerval: Aurélia.** Namur: Presses Universitaires, 1971.

---. avec Jean-Lois Préat. **Nerval Masques et Visage: Entretiens de Jean Guillaume avec Jean-Louis Preat.** Namur: Presses Universitaires, 1988.

Günzel, Klaus. **E.T.A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten.** Düsseldorf: Claassen, 1979.

Haase, Donald P. "Nerval's Knowledge of Novalis: A Reconsideration." **Romance Notes.** 22 (1981-82): 53-57.

---. "Nerval's Revision of German Romanticism: Aurélia and Novalis' **Heinrich von Ofterdingen.**" 2 (1985): 49-59.

---. "Novalis, Nerval, and the Quest for Language: Redefining Aspects of a Literary Relationship." **Dissertation Abstract International A Humanities and Social Sciences.** 40 (1979-80): 2651-A.

Hauer, Bernard, E. "Todesromantik in **Wilhelm Meisters Lehrjahre** und **Heinrich von Ofterdingen.**" **Euphorion Zeitschrift für Literaturgeschichte** 79 (1985): 183-201.

Hauptmann, Gerhard: **Sämtliche Werke. Erzählungen Theoretische Prosa.** Hrsg. Hans-Egon Hass. Bd. 4. Frankfurt am Main: Ullstein, 1971.

Haym, Rudolf. **Die Romantische Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes.** Hildesheim: Georg Olms, 1961.

---. "Die Romantische Schule, 1870." **Deutsche Dichter der Romantik: Ihr Leben und Werk.** Hrsg. Benno von Wiese. Zweite Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 1983.

Heftrich, Eckhard. **Novalis' Vom Logos der Poesie.** Frankfurt am Main: Klostermann, 1969.

Heidegger, Martin. **Sein und Zeit.** Vierzehnte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer, 1977.

Heine, Heinrich: **Historisch-kritische Gesamtausgabe der**

Werke. Hrsg. Manfred Windfuhr. Bd. 1. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1975.

Heller, Terry. **The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror.** Chicago: 1987.

---. "Poe's 'Ligeia' and the Pleasures of Terror." **Gothic Baton Rouge** 2 (1980): 39-49.

Henn, Marianne. **Goethes Verhältnis zum Überlieferten in seinen Alterswerken.** Heidelberg: Carl Winter, 1986.

Hesse, Hermann. **Demian: Die Geschichte einer Jugend von Emil Sinclair.** Berlin: Fischer, 1919.

E.T.A. Hoffmann: Dichtungen und Schriften sowie Tagebücher. Gesamtausgabe in fünfzehn Bänden. Hrsg. Walter Harich. Bd. 14. Briefe und Tagebücher 1. Weimar: Erich Lichtenstein, 1924.

---. **Die Elixiere des Teufels. Werke, 1814-1816.** Bd. 2. Hrsg. Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988.

E.T.A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe. Hrsg. Hans von Müller. Berlin: Verlag Gebrüder Paetel, 1915.

Friedrich Hölderlin Gedichte. Hrsg. Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1984.

Homer. **Ilias.** Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich L. Grafen zu Stolberg. Bd. 11 und 12. Hamburg, 1823. Hrsg. Walther Killy. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1961.

---. **Odyssee.** Übers. Johann Heinrich Voss. Hamburg, 1781. Hrsg. Walter Killy. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1963.

Huré, Jacques. "'Aurélia', Ordre et Desordre." **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, les Chimères de Gérard de Nerval.** Éd. M. Bercot et al. Paris: Sèdes, 1986.

Ingarden, Roman. **Das Literarische Kunstwerk.** Tübingen: Max Niemeyer, 1965.

Iser, Wolfgang. **Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung.** München: Wilhelm Fink, 1976.

Jahnke, Walter. **Hermann Hesse: Demian. Ein er-lesener Roman.** München: Ferdinand Schöning, 1984.

Jones, Daryl E. "Poe's Siren: Character and Meaning in 'Ligeia'." **Studies in Short Fiction** 20 (1983): 33-35.

Jung, C. G. **Von den Wurzeln des Bewustseins: Studien über den Archetypus**. Hrsg. C. G. Jung. Bd. 9. Zürich: Rascher, 1954.

---. **Das Unbewußte im normalen und kranken Seelenleben.** Zürich: ?, 1929.

Kaiser, Gerhard R. **E.T.A. Hoffmann.** Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988.

Kayser, Wolfgang. **Das Sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft**. Vierzehnte Auflage. Bern: Francke, 1969.

Kierkegaard, Sören. **Die Wiederholung: Drei Erbauliche Reden 1843**. Übers. Emanuel Hirsch. Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag, 1955.

Kindlers Litteratur Lexikon. Bd. 1-5. Zürich: Kindler Verlag, 1972.

Kitto, H.D.F. **The Greeks.** Harmondsworth: Penguin Books, 1967.

Kluckhohn, Paul. **Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik**. Dritte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer, 1966.

Knaurs Lexikon A-Z. München: Droemersche Verlgagsanstalt, 1954.

Krüger, Manfred. **Gérad de Nerval: Darstellung und Deutung des Todes.** Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960.

Küpper, Peter. **Die Zeit als Erlebnis des Novalis: Literatur und Leben.** Hrsg. Richard Alewyn. Neue Folge 5. Köln: Böhlau, 1959.

Lämmert, Eberhard. **Bauformen des Erzählens**. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955.

Lamping, Dieter. **Der Name in der Erzählung: Zur Poetik des Personennamens. Wuppertaler Schriftenreihe Literatur.** Bd. 21. Bonn: Bouvier Verlag, Herbert Grundmann, 1983.

Larousse World Mythology. Ed. Pierre Grimal. London: Paul Hamlyn, 1972.

Latacz, Joachim. "Funktion des Traums in der antiken Literatur." **Traum und Träumen: Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst.** Hrsg. Therese Wagner-Simon und Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984.

Lauber, John. "'Ligeia' and its critics: A Plea for Literalism." **Studies in Short Fiction** 4 (1966): 28-32.

Lejeune, Philip. **Le Pacte Autobiographique.** Paris: Édition du Seuil (Poétique), 1975.

LeQuire, Elise. "Le Paradis Artificiel du Voyage en Orient." **Du Romantisme au Surnaturalisme.** Neuâchtel: Â La Baconnière, 1985.

Lessing, Gotthold Ephraim. **Nathan der Weise, Minna von Barnhelm.** Eingeleitet von Walter Flemmer. München: Wilhelm Goldmann, kein Datum.

Lewis, Matthew, Gregory. **The Monk: A Romance.** Hrsg. E.A. Baker. London: George Routledge amd Sons, 1907.

Ljungquist, Kent. **The Grand and the Fair: Poe's Landscape Aesthetics and Pictorial Techniques.** Potomac: Scripta Humanistica, 1984.

Macleod, Dianne Sachko. "Rossetti's Two Ligeias: Their Relationship to Visual Art, Music, and Poetry." **Victorian Poetry** 64 (1982): 89-102.

Madame de Staël et L'Allemagne. Éd. D'Haussonville. Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs 1928.

Mähl, Hans-Joachim. "Friedrich von Hardenberg (Novalis)." **Deutsche Dichter der Romantik: Ihr Leben und Werk.** 2. überarb. und vermehrte Auflage. Hrsg. Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt, 1983.

Mahr, Johannes. **Übergang zum Endlichen: Der Weg des Dichters in Novalis'** "Heinrich von Ofterdingen." München: Fink Verlag, 1970.

Marel, Anne-Marie und Henri Marel. **Gérard de Nerval: Sylvie Les Chimères** (extraits) **Aurélia** (extrait). Paris: Bordas, 1967.

Marie de France. Les Lais de Marie de France. Éd. Ernest Hoepffner. Paris: Librairie Nizet, 1971.

Martin, Marietta. **Un Aventurier Intellectuel: Sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, Le Docteur Koreff (1783-1851).** Paris: Edouard Champion, 1925)

Matheson, Terrence J. "The Multiple Murders in 'Ligeia': A New Look at Poe's Narrator." **Canadian Review of American Studies 13 (1982): 279-289.**

Maynial, Edouard. **Anthologie des Poètes du XIXe Siècle.** Paris: Hachette, 1935.

Meixner, Horst. **Romantischer Figuralismus: Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann.** Frankfurt am Main: Athenäum, 1971.

Menken, H.L. **Prejudices: First Series.** New York: Alfred A. Knopf, 1919.

Merlant, Joachim. **Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin.** Paris: Hachette, 1905.

Merz, Helen. **Traum und Wirklichkeit bei Gérard de Nerval.** Zürich: Leemann, 1929.

Miguet, Marie. "Portrait de Nerval en Seigneur des Anneaux." **Cahiers de Nerval.** 10 (1987): 69-73.

Milton, John. **Complete Poems and Major Prose.** Ed. Merritt Y. Hughes. New York: Bobbs-Merril Company, 1957.

Momberger, Manfred. **Sonne und Punsch: Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann.** München: Wilhelm Fink, 1986.

Morrison, Claudia C. "Poe's 'Ligeia': An Analysis." **Studies in Short Fiction** 4 (1966): 234-244.

Mottram, Eric. "Law, Lawlessness and Philosophy in Edgar Allan Poe." **Edgar Allan Poe: The Design of Order**. Ed. A. Robert Lee. Totowa, NJ: Vision and Barnes Nobel, 1987.

Moulin, Jeanne. **Gérard de Nerval: Les Chimères**. Paris: Minard, 1963.

Müller, Bruno. **Novalis - Der Dichter als Mittler.** Bern: Peter Lang, 1984.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel: Bärenreiter, 1962.

Nehring, Wolfgang. "E.T.A. Hoffmann: 'Die Elixiere des Teufes (1815-16)'." **Romane und Erzählungen der deutschen Romantik: Neue Interpretationen.** Hrsg. Paul Michael Lützeler. Stuttgart: Philipp Reclam, 1981.

Nerval, Gérard, de. **Oeuvres**. T. 1. Éd. Albert Béguin et Jean Richer. Bibliothèque de la Pléiade. Vol. 1. Angers: Librairie Gallimard, 1960.

---. Éd. Albert Béguin et Jean Richer. "Bibliothèque de la Pléiade." Vol. 2. Tours: Gallimard, 1956.

---. **Oeuvres Complètes.** Éd. Jean Guillaume et al. "Bibliothèque de la Pléiade." Vol. 2. Tours:

Gallimard, 1984.

---. Éd. Jean Guillaume et al. "Bibliothèque de la Péiade." Vol. 1. Quetigny: Gallimard, 1989.

---. "Le Roman Tragique." **L'Artiste.** 3e 5 (1844): 154-156).

Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval. Société des Études Romantiques. Éd. Bercot, M. et al. Paris: Sedes, 1986.

Neunzig, Hans. A. **Lebensläufe der Deutschen Romantik: Schriftsteller.** München: Kindler, 1986.

Das Neue Leben des Dante Alighieri. Übers. und hrsg. Friedrich Beck. München: Piloty und Loehle, 1903.

Das Neue Testament. 1915. Stuttgart: Kepplerhaus Verlag, 1937.

The New Encyclopaedia Britannica. Vol. 9. Chicago: 1990.

Nischik, Traude-Marie. "Himmliches Leben im blauen Gewande . . . **"Aurora".** Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft. (Bd. 44) Würzburg: 1984.

Nouveau Petit Larousse. Dictionnaire Encyclopédique. Paris: Librairie Larousse, 1972.

Novalis: **Monolog Die Lehrlinge zu Sais Die Christenheit oder Europa Hymnen an die Nacht Geistliche Lieder Heinrich von Ofterdingen.** Hrsg. Ernesto Grassi und Walter Hess. Hamburg: Rowohlt, 1963.

---. **Novalis: Sämtliche Werke.** Hrsg. Ernst Kamnitzer. Bd.3. München: Rösl, 1924.

Novalis Schriften: Das dichterische Werk. Bd. 1. Hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Revidiert: Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1977.

---. **Das philosophische Werk 1.** Bd. 2. Hrsg. Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.

---. **Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse.** Bd. 4. Hrsg. Richard Samuel. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1975.

Ouelette, Fernand. **Depuis Novalis: Errance et gloses.** (Essai) Hurtubis HMH, 1973.

Pabst, Rainer. **Schicksal bei E.T.A. Hoffmann: Zur Erscheinungsform, Funktion und Entwicklung eines**

Interpretationsmusters. Köln: Böhlau Verlag, 1989.

Perrault: Contes. Éd. Garnier Frères. Paris: Garnier Frères 1967.

Pefferkorn, Kristin. **Novalis: A Romantic's Theory of Language and Poetry.** New Haven: Yale University Press, 1988.

Pestalozzi, Karl. "Der Traum im deutschen Drama." **Traum und Träumen: Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst.** Hrsg. Therese Wagner-Simon und Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984.

Petrarca. Hrsg. Hans Wilhelm Eppelsheimer. Zweite Auflage. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1971.

Petrarca, Francesco. **Canzoniere.** Roma: Minerva Italica, 1970.

Petrarca: Dichtungen Briefe Schriften. Hrsg. Hanns W. Eppelsheimer. Hamburg: Fischer, 1971.

Pfefferkorn, Kristin. **Novalis: A Romantic's Theory of Language and Poetry.** New Haven: Yale University Press, 1984.

Phillips, Elizabeth. **Edgar Allan Poe: An American Imagination: Three Essays.** Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1979.

Platen, August, von: Werke Band I. Lyrik. Hrsg. Kurt Wölfel und Jürgen Link. München: Winkler, 1982.

The Annotated Tales of Edgar Allan Poe. Ed. Stephen Peithman. New York: Doubleday, 1981.

The Complete Works of E.A. Poe. Ed. James Harrison. Vol. 1. New York: **Society of English and French Literature,** 1902.

The Complete Works of E.A. Poe. Ed. James Harrison. Vol. 17. New York: Society of English and French Literature, 1902

Edgar Allan Poe: The Design of Order. Ed. A. Robert Lee. London, U.S.A.: Vision Press, 1987.

---. **Histoires Extraordinaires.** Trad. Charles Baudelaire. Montréal: Les Éditions Variétés, 1945.

---. **Tales of the Folio Club and Three other Stories.** Hrsg. Sybille Haage. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1978.

Poe and our Times: Influences and Affinities. Ed. Benjamin

Franklin Fisher. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, 1986.

Poe, Edgar. **The Poems of Edgar Allan Poe.** Ed. Killis Campbell. New York: Russell: 1962.

Ponnau, Gewnhaël. "La Poétique de la Folie et de la Faute chez Nerval: **Aurélia**." Une Odyssee Spirituelle." **Fragment und Totalität.** (1984): 192-198.

Por, Peter (Nancy). "Verrätselung: Perspektiven eines poetischen Verfahrens bei Gérard de Nerval und Theodor Storm." **Deutsche Vierteljahresschrift: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.** Hrsg. Richard Brinkmann und Walter Haug. 59 (1985): 422-444.

Praz, Mario. **Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik.** München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981.

Prince, Gerald. **A Dictionary of Narratology.** Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

---. **Narratology: The Form and Functioning of Narrative**. New York: Mouton Publishers, 1982.

Racine, Jean. **Oeuvres de Jean Racine.** Bd. 5. Hrsg. Lucien Dubech. Paris: A la Cité des Livres, 1925.

Raymond, Marcel. **Romantisme et Rêverie.** Paris: Librairie José Corti, 178.

Reed, Kenneth. **Poe Newsletter**. Vol. 4. Pullman: Washington WSU Press, 1971.

Rehm, Walther. **Experimentum Medietatis: Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts.** München: Hermann Rinn, 1947.

Reuchlein, Georg. **Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E.T.A. Hoffmann und Georg Büchner: Zum Verhältnis von Literatur, Psychiatrie und Justiz im frühen 19. Jahrhundert.** Hrsg. Bernd Urbach und Wolfgang Mauser. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985.

Richard, Claude. "'L' ou L'Indicibilité de Dieu: Une Lecture de Ligeia'." **Delta: Revue du Centre d'Études et de Recherche sur les Écrivains du Sud aux États-Unis.** 12 (1981): 11-34.

Richard, Jean-Pierre. **Poésie et Profondeur.** Paris: Seuil, 1955.

Richer, Jean. "À Propos des 'Mémorables' d'**Aurélia**, Mises au Point." **Gérard de Nerval: Cahiers de la Société Gérard**

de Nerval (1985): 74-75.

---. **Gérard de Nerval: Aurélia ou le Rêve et la vie Lettres d'Amour.** Paris: Minard Lettres Modernes, 1965.

---. "Lente Chrysalide ou les Naissances de l'Opéra Fabuleux: Le Carnet d'Orient, 'Panorama', 'Aurélia'." **Gérard de Nerval: Cahiers de la Société Gérard de Nerval** (1985): 56-60.

---. "Nerval au Royaume des Archétypes 'Octavie' 'Sylvie' 'Aurélia' ": **Archives des Lettres Modernes.** 11. (Archives nervaliennes) 10. Paris: Minard Lettres Modernes (1971): 1-71.

Richter, Friedrich. **Jean Paul Werke: Siebenkäs . Flegeljahre.** Bd. 2. Hrsg. Norbert Miller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971.

Ricoeur, Paul. **Temps et Récit.** T. 1. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

Rinsler, Norma. **Gérard de Nerval: Les Chimères.** London: The Athlone Press, 1973.

Ritter, Johann Wilhelm. "Zur Geschichte des Nachlasses Friedrich von Hardenbergs (Novalis)." **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft.** B. 2. Hrsg. Albre Bergold. Stuttgart: Alfred Körner, 1958.

Ritter (Schaumburg), Heinz. **Die Entstehung des** "Heinrich von Ofterdingen." **Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte.** Hrsg. Richard Alewyn et al. Vierte Folge, Bd. 55. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1961.

Rosteutscher, Joachim. **Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe und Rilke.** Bern: Francke, 1956.

Romane und Erzählungen der deutschen Romantik: Neue Interpretationen. Hrsg. Paul Michael Lützeler. Stuttgart: 1981.

Rose, H.J. **A Handbook of Greek Mythology: Including its Extension to Rome.** London: Methuen, Fith Edition, Revised 1953.

Rougemont, Denis de. **L'Amour et l'Occident.** Edition Définitive. Paris: Plon, 1972.

Safranski, Rüdiger. **E. T. A. Hoffmann: Das Leben eines skeptischen Phantasten.** München: Carl Hauser, 1984.

Samuel, Richard. "Novalis: **Heinrich von Ofterdingen.**" **Der deutsche Roman: Vom Barock bis zur Gegenwart Struktur und Geschichte.** Hrsg. Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel, 1963.

---. "Zur Geschichte des Nachlasses Friedrich von Hardenbergs (Novalis)." **Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft.** Bd. 2. Hrsg. Albrecht Bergold. Stuttgart: Alfred Kröner, 1958.

Scharer, Kurt. "Nerval Juge d'Aurélia." **Le Rêve et la Vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval.** Société des Etudes Romantiques. Éd. M. Bercot et al. Paris: Sèdes, 1986.

Schmidt, Hans-Walter. "Der Kinderfresser Ein Motiv in E. T. A. Hoffmanns 'Ignaz Denner' und sein Kontext." **E. T. A. Hoffmann Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e. V.** Bamberg: E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, 1983.

Schubert, Gotthilf, Heinrich. **Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft.** Dresden, 1818.

---. **Die Symbolik des Traumes.** 1814. Hrsg. Karl Stackmann, et al. Faksimiledruck Heidelberg: Lambert Schneider, 1968.

Scott, Walter. **The Waverley Novels. Ivanhoe.** Vol. 9. Philadelphia: John D. Morris.

Seybold, Klaus. "Der Traum in der Bibel." **Traum und Träumen: Traumanalysen, Religion und Kunst.** Hrsg. Therese Wagner-Simon und Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984.

The Complete Works of William Shakespeare. New York: Chatham River Press, 1975.

The Works of Shakespeare: Romeo and Juliet; Hamlet; Othello. 1767-68, London. Nachdruck Vol. 10. New York: AMS Press, 1968.

Skelton, Susan. "Blake, Novalis and Nerval: The Poetics of the Apocalypse. A Study of Blake's Milton, Novalis Hymnen an die Nacht and Heinrich von Ofterdingen, and Nerval's Aurélia." **Dissertation Abstracts International.** Vol. 34. No. 11 (1974), 7247-A. University Microfilms.

Sonette des Petrarca. Hrsg. Salo Weindling. Bern: Herbert Lang, 1970.

Stadler, Ulrich. "Novalis: **Heinrich von Ofterdingen** (1802)." **Romane und Erzählungen der deutschen Romantik.** Stuttgart: Philipp Reclam, 1981.

Stahlberg, Lawrence. "'And the will therein lieth, which dieth not': A Reconsideration of Ligeia's 'Gigantic Volition'." **American Transcendental Quarterly** 43 (1979): 199-209)

Staiger, Emil. **Grundbegriffe der Poetik.** Zürich: Atlantis, 1951.

Stedman, E.C. **E.A. Poe.** Boston: 1881.

Stierle, Karlheinz. **Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals' Chimères.** München: Wilhelm Fink, 1967.

Stocker, A. **Le Double: L'Homme à la Rencontre de Soi-Même.** Genève: Éditions du Rhône, 1946.

Strack, Friedrich. **Im Schatten der Neugier: Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrichs von Hardenberg.** Tübingen, Niemeyer, 1982.

Striedter, Jurij. **Die Fragmente des Novalis als 'Präfigurationen' seiner Dichtung.** München: Fink, 1985.

Sweet, Charles A. Jr. "'Ligeia' and the Warlock." **Studies in Short Fiction.** 13. 1. (1976): 85-88.

Szegedy-Maszak, Mihaly. "Semantic Strata in Narrative Texts." **Neohelicon.** 8.2 (1992): 133-148.

Tamine-Gardes, Joëlle. "A Propos du Reve dans **Aurelia** de Nerval." **L'Informantion Grammaticale** (1986): 27-31.

Theile, Wolfgang. **Immanente Poetik des Romans.** Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

Tieck, Ludwig. **Der Blonde Eckbert. Der Runenberg. Die Elfen.** Stuttgart: Philip Reclan, 1969.

Todorov, Tzvetan. **Introduction à la Littérature Fantastique.** Paris: Seuil, 1970.

Traduction Oecuménique de la Bible: L'Ancien et le Nouveau Testament. Trad. Société Biblique Française, Paris 1972 - 1975). Montréal: Alliance Biblique Universelle, 1977.

Tritt, Michael. "'Ligeia' and the 'Conqueror Worm'." **Poe Studies** 8-11 (1975-1978): 21-22.

Uerlings, Herbert. **Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung.** Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991.

Uhland, Friedrich. **Uhlands Werke: Erster Teil, Gedichte.** Hrsg. und eingeleitet von Adalbert Silbermann. Berlin:

Deutsches Verlagshaus Bong Co. 1972.

Vergil's Aeneid and Fourth ("Messianic") Eclogue in the Dryden Translation. Ed. Howard Clarke. University Park: The Pennsylvanie State University Press, 1989.

L'Énéide. Übers. Barthélemy. Bruxelles, J.P. Meline, 1835.

Georgica. Übers. und hrsg. Manfred Erren. Bd. 1. Heidelberg: Carl Winter, 1985.

Volkmer-Burwitz, Eva. **Tod und Transzendenz in der deutschen, englischen und amerikanischen Lyrik der Romantik und Spätromantik**). Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987.

Voloshin, Beverly. "Transcendence Downward: An Essay on 'Usher' and 'Ligeia'." **Modern Language Studies.** 18.3 (1988): 18-26.

Vouga, Daniel. **Nerval et ses Chimères.** Paris: José Corti, 1981.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Ludwig Tieck. **Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.** 1797. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1983.

Walzel, Oskar. "Die Formkunst von Hardenbergs 'Heinrich von Ofterdingen' (1915/1919)." **Novalis Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs**. Hrsg. Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.

Wehr, Gerhard. **Novalis: Ein Meister christlicher Einweihung.** Freiburg im Breisgau: Aurum, 1980.

Wiebesiek, Horst. "Schein und Sein in Eichendorffs Erzählung 'Das Marmorbild'." **Dichtung Wissenschaft Unterricht: Rüdiger Frommholz zum 60. Geburtstag.** München: Ferdinand Schöningh, 1986.

Wiesmann, Louis. "Die Wiederentdeckung des Traums in der Romantik." **Traum und Träumen: Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst.** Hrsg. Therese Wagner-Simon und Gaetano Benedetti. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984.

Wuletich-Brinberg, Sybil. **Poe: The Rationale of the Uncanny. Studies in Romantic and Modern Literature.** Vol. 2. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988.

York, Holly Ulmer. "Nerval's **Aurélia:** À la Recherche du Signe Effacé." **French Forum** 11 (1986): 19-27.

Zielonka, Anthony. "L'Expérience de la Mélancolie et de la

Joie chez Nerval." **Société des Études Romantiques: Le Rêve et la Vie. Aurélia, Sylvie, Les Chimères de Gérard de Nerval.** Hrsg. M. Bercot, al. Paris: Sèdes, 1986.

University of Alberta Library
0 1620 0450 4518

B45597